



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Análisis e interpretación de la obra Wiki para cuarteto de cuerdas del compositor David Tinitana

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Artes Musicales, área de Ejecución Instrumental, especialidad violín.

Autora

Chakira Puchaicela Gualán

C.I. 1900801877

chakipuchaicela@gmail.com

Director:

Mgts. William René Vergara Saula

C.I. 0301166658

Cuenca - Ecuador

23 de noviembre de 2021



Resumen

El presente trabajo de titulación presenta un análisis musical, técnico-instrumental e interpretativo de la obra Wiki del compositor ecuatoriano David Tinitana. Al ser una obra basada en el género tradicional del pueblo kichwa Saraguro, se presenta un contexto socio cultural que permita tener un acercamiento a dicho pueblo y género.

Como resultado final se presenta una edición de la obra sustentada en los criterios analíticos.

Palabras claves: Análisis. Jan LaRue. Pueblo kichwa. Wiki. Saraguro. Chaspishka. Cuarteto de cuerdas. Tradicional. Edición.



Abstract

This bachelor work is about a musical, technical-instrumental and performance analysis of the Ecuadorian composer David Tinitana's work named Wiki. This piece is based on the traditional genre of the kichwa Saraguro culture. For this reason, a sociocultural context is showed to allow the understanding of this culture and genre.

As a result, an edition of the work sustained on the analytic criteria is shown.

Key Words: Analysis. Jan LaRue. Kichwa culture. Wiki. Saraguro. Chaspishka. String quartet. Traditional. Edition.



Índice

Introducción.....	13
Capítulo I.....	16
1. Contexto Socio – cultural del pueblo Kichwa Saraguro	16
1.1. Origen	16
1.2. Breves rasgos identitarios	17
1.2.1. <i>Vestimenta</i>	17
1.2.2. <i>Cosmovisión</i>	18
1.3. Festividades sincretizadas con la religión	18
1.3.1. <i>Contexto de la celebración de la fiesta de Navidad</i>	19
1.4. Música tradicional del pueblo kichwa Saraguro	24
1.4.1. <i>Música de los danzantes de navidad</i>	25
Capítulo II.....	26
2. Cuarteto de cuerdas Wiki del compositor David Tinitana	26
2.1. Origen	26
2.2. Cuarteto de cuerdas Wiki.....	28
Capítulo III.....	30
3. Análisis musical, técnico - interpretativo de la obra Wiki	30
3.1. Modelo utilizado para el análisis musical, técnico–interpretativo de la obra. ...	30
3.2. Análisis musical, técnico - interpretativo de la obra “Wiki”	31
3.2.1. <i>El SAMeR en la Sección A</i>	33
3.2.1.1. Sonido.....	33
3.2.1.2. Armonía	36
3.2.1.3. Melodía	41
3.2.1.4. Ritmo.....	44
3.2.2. <i>Análisis técnico-interpretativo de la Sección A.</i>	46
3.2.3. <i>El SAMeR en la Sección B</i>	50
3.2.3.1. Sonido.....	50
3.2.3.2. Armonía	54
3.2.3.3. Melodía	54



3.2.3.4. Ritmo.....	58
3.2.4. <i>Análisis técnico-interpretativo de la sección B.</i>	60
3.2.5. <i>El SAMeR en la Sección C</i>	62
3.2.5.1. Sonido.....	63
3.2.5.2. Armonía	65
3.2.5.3. Melodía	73
3.2.5.4. Ritmo.....	76
3.2.6. <i>Análisis técnico interpretativo de la sección C.</i>	78
3.2.7. <i>Coda</i>	79
3.2.7.1. Sonido.....	80
3.2.7.2. Armonía	84
3.2.7.3. Melodía	86
3.2.7.4. Ritmo.....	89
3.2.8. <i>Análisis técnico interpretativo de la Coda</i>	92
Conclusiones.....	93
Bibliografía	94



Índice de ilustraciones

Ilustración 1 Marcantaitas. Fuente Willak Guamán.	21
Ilustración 2 Músicos y juguetes. Fuente Willak Wamán.....	22
Ilustración 3 Personaje Wiki. Fuente Willak Wamán.	23



Índice de figuras

Fig. 1 Transcripción aproximada del ritmo Chaspishka.....	25
Fig. 2 Dinámica fuerte. (fragmento de la Var. III)	34
Fig. 3 Melodía más acompañamiento (Fragmento de la subsección Tema).....	35
Fig. 4 Textura polifónica contrapuntística (Fragmento de la Var. V)	35
Fig. 5 Ritmo armónico y modulación correspondiente a la subsección Tema.....	38
Fig. 6 Imitación armónica y modulación - Var. I	39
Fig. 7 Ritmo armónico correspondiente a la variación V	40
Fig. 8 Imitación armónica – Var. V	41
Fig. 9 Introducción.....	42
Fig. 10 Pentacordo.....	42
Fig. 11 Exposición del tema melódico del personaje Wiki.....	42
Fig. 12 Motivos rítmicos.	45
Fig. 13 Ejemplo de los motivos rítmicos 1 y 2 (subsección Tema).....	45
Fig. 14 Ejemplo del motivo 3 (Var. II)	46
Fig. 15 Ejemplo de derivación del motivo 2.....	46
Fig. 16 Edición de arcos y digitaciones. Fragmento de la subsección Tema	47
Fig. 17 Edición de arcos, ornamentos y digitaciones. Fragmento de la Var. I.....	48
Fig. 18 Edición de arcos y ornamentos. Fragmento de la Var. III.....	48
Fig. 19 Edición de arcos. Fragmento de la Var. VI.....	49
Fig. 20 Edición de matices. Fragmento de la Var. V.	49
Fig. 21 Técnicas extendidas.....	51
Fig. 22 Melodía más acompañamiento (fragmento del Tema).....	53
Fig. 23 Textura polifónica contrapuntística (fragmento de la Var. I)	53
Fig. 24 Textura homofónica (fragmento de la Var. IV).....	53
Fig. 25 Tema melódico.....	54
Fig. 26 Desarrollo melódico (fragmento de la Var. IV).....	56
Fig. 27 Homofonía.....	57
Fig. 28 Compases transicionales	57



Fig. 29 Motivos rítmicos	58
Fig. 30 Ejemplo de los motivos rítmicos 2,3 y 4 (subsección puente y tema)	58
Fig. 31 Ejemplo del motivo 5 (Var. I - Var. II)	59
Fig. 32 Ejemplo del cambio de métrica (fragmento de la Var. I – inicio de la Var. II)	59
Fig. 33 Edición de arcos y digitaciones. Fragmento del tema	60
Fig. 34 Edición de arcos y digitaciones. Fragmento de la Var. III.....	61
Fig. 35 Edición de tempo. Fragmento de la Var. III	61
Fig. 36 Edición de dinámicas. Fragmento de la Var. I.....	62
Fig. 37 Técnicas extendidas.....	63
Fig. 38 Melodía más acompañamiento (fragmento del tema)	65
Fig. 39 Textura polifónica (fragmento de la Var. I)	65
Fig. 40 Armonía y ritmo armónico del modelo.....	67
Fig. 41 Armonía y ritmo armónico de la primera imitación	67
Fig. 42 Armonía y ritmo armónico de la segunda imitación.....	68
Fig. 43 Armonía y ritmo armónico del modelo.....	69
Fig. 44 Armonía y ritmo armónico de la primera imitación	70
Fig. 45 Armonía y ritmo armónico de la cuarta imitación.....	70
Fig. 46 Cadencia plagal (paso del modelo a la primera imitación)	71
Fig. 47 Cadencia de dominante (paso de la segunda a la tercera imitación).....	72
Fig. 48 Armonía y ritmo armónico del modelo.....	72
Fig. 49 Armonía y ritmo armónico de la primera imitación	73
Fig. 50 Pentacordo y motivo melódico del tema.....	74
Fig. 51 Tema melódico.....	74
Fig. 52 Primera secuencia.....	74
Fig. 53 Motivo y línea melódica del primer violín.....	75
Fig. 54 Motivo del segundo violín	75
Fig. 55 Primera secuencia.....	75
Fig. 56 Línea melódica de la variación II.....	76
Fig. 57 Primera secuencia.....	76



Fig. 58 Motivos rítmicos	76
Fig. 59 Ejemplo de los motivos rítmicos (subsección tema).....	77
Fig. 60 Ejemplo musical del motivo 2 (Var. I).....	78
Fig. 61 Edición de matices. Fragmento de la subsección Tema.	79
Fig. 62 Edición de ligaduras y arcos. Fragmento de la Var. II	79
Fig. 63 Timbre. Fragmento subsección ABC.....	80
Fig. 64 Timbre. Fragmento de la subsección A.....	81
Fig. 65 Melodía más acompañamiento (fragmento de la subsección ABC).....	83
Fig. 66 Polifónico (fragmento de la subsección A)	83
Fig. 67 Homofonía (fragmento de la subsección A)	84
Fig. 68 Modulación	84
Fig. 69 Armonía y ritmo armónico de la Coda	85
Fig. 70 Armonía y ritmo armónico concluyente	86
Fig. 71 Motivo melódico del primer violín	86
Fig. 72 Melodía de la parte 1.....	87
Fig. 73 Melodía de la parte 2.....	87
Fig. 74 Melodía de la parte 1.....	88
Fig. 75 Melodía de la parte 2.....	88
Fig. 76 Melodía de la última parte	88
Fig. 77 Ritmos de superficie.....	89
Fig. 78 Edición de doble barra.	92



Índice de tablas

Tabla 1 Sintaxis de la obra	32
Tabla 2 Niveles dinámicos	34
Tabla 3 Tonalidades de cada subsección	37
Tabla 4 Desarrollo Melódico.....	44
Tabla 5 Sintaxis de la sección B	50
Tabla 6 Niveles Dinámicos.....	52
Tabla 7 Desarrollo melódico.....	55
Tabla 8 Sintaxis de la sección C	62
Tabla 9 Niveles dinámicos	64
Tabla 10 Estructura de la subsección tema	66
Tabla 11 Estructura de la Variación I	69
Tabla 12 Estructura de la Variación II	71
Tabla 13 Sintaxis de la Coda	80
Tabla 14 Niveles Dinámicos.....	82
Tabla 15 Ejemplo comparativo del motivo 1.....	89
Tabla 16 Ejemplo comparativo del motivo 2.....	90
Tabla 17 Ejemplo comparativo del motivo 3.....	90
Tabla 18 Ejemplo comparativo de los motivos 4 y 5	91
Tabla 19 Catálogo de obras	98



Cláusula de Propiedad Intelectual

Chakira Puchaicela Gualán, autora del trabajo de titulación “Análisis e interpretación de la obra Wiki para cuarteto de cuerdas del compositor David Tinitana”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 23 de noviembre de 2021

Chakira Puchaicela Gualán

C.I: 1900801877



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Chakira Puchaicela Gualán, en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Análisis e interpretación de la obra Wiki para cuarteto de cuerdas del compositor David Tinitana”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 23 de noviembre de 2021

Chakira Puchaicela Gualán

C.I: 1900801877

Introducción

En torno a un sinnúmero de composiciones académicas ecuatorianas para diversos formatos, se encuentran varias obras de carácter nacionalista con influencia de géneros tradicionales de los pueblos kichwas para cuarteto de cuerdas, entre los cuales se citan: Cuarteto de cuerdas I y II de Gerardo Guevara, Suite Ecuatoriana N°2 de Leonardo Cárdenas, Capishka de Jannet Alvarado, Ceremonia de la expiación, Insomnio y Wiki de David Tinitana. Si bien varias de estas obras han sido tomadas para un estudio analítico, no se han explorado desde la óptica de la técnica instrumental.

Con dichos antecedentes, en el presente proyecto se desarrolló un análisis musical, técnico-instrumental e interpretativo de la obra Wiki, escrita para cuarteto de cuerdas, con el objetivo de generar conceptos y fundamentos que sirvan como elementos para la interpretación de la obra y su puesta en escena.

La obra Wiki¹ forma parte del repertorio musical camerístico del compositor David Tinitana, quien hasta la fecha cuenta con tres composiciones para cuarteto de cuerdas basados en música tradicional de pueblos Kichwas ecuatorianos; siendo Wiki la única de sus obras basada en el género tradicional del pueblo Kichwa Saraguro, denominado *chaspishka*; escasamente empleado en trabajos musicales académicos ecuatorianos.

En este contexto, el presente proyecto busca aportar en la difusión de la obra de Tinitana, así como también mostrar el vínculo existente entre los contenidos técnicos instrumentales de la

¹El término *Wiki* es empleado para denominar a un personaje muy peculiar que hace parte de una de las festividades más grandes y particulares que celebra el pueblo Kichwa Saraguro, la Navidad.

música occidental con los saberes y sonoridades de los pueblos Kichwas, mediante el acercamiento analítico, contextual, técnico e instrumental de la obra, con la finalidad de generar recursos que aporten a los procesos interpretativos y finalmente al montaje de la obra.

Para la realización del análisis musical, técnico-instrumental e interpretativo de la obra Wiki, se plantearon objetivos específicos como: exponer un acercamiento al género *chaspishka* mediante un breve recorrido sobre el contexto socio -cultural del pueblo kichwa Saraguro, indagar sobre el origen del género de cuarteto de cuerdas así como también sobre el contexto de creación de la obra en estudio, aplicar los conocimientos técnicos como instrumentista en el análisis de la obra para generar recursos que aporten a la interpretación y finalmente, realizar una edición técnico-interpretativo de la obra Wiki.

El enfoque analítico de la investigación es de carácter cualitativo y se desarrolló mediante métodos como el análisis, síntesis, inducción y deducción.

El análisis musical se basa parcialmente en el método propuesto por Jan LaRue en su libro “Análisis del estilo musical” (2004); del cual, por la versatilidad que plantea para su aplicación, se extraen el estudio de las medianas y pequeñas dimensiones, además del análisis de cuatro variables específicas: sonido, armonía, melodía y ritmo (SAMeR), considerados estos elementos por su importancia y funcionalidad para con el objetivo de presentar un análisis que abarque las características principales de la obra. Además, se citan otros autores como Julio Bas, Lluís Vergés, Genichi Kawakami, entre otros.

Respecto al análisis técnico-instrumental e interpretativo se propone una edición técnica de la obra que incluye una propuesta de articulaciones, matices y digitaciones desarrolladas en



función de las características instrumentales del formato de cuarteto de cuerdas y el análisis respectivo de la obra.

Para dar cumplimiento con tales propósitos, el proyecto se desarrolló con la siguiente estructura:

En el primer capítulo se presenta un acercamiento al contexto socio - cultural del pueblo Kichwa Saraguro, el segundo capítulo aborda un estudio sobre el origen del género de cuarteto de cuerdas, además presenta ciertos elementos que influenciaron en la creación de la obra Wiki, el último capítulo se centra en el análisis musical, técnico- instrumental e interpretativo de la obra.

Finalmente, se proponen las conclusiones de la investigación, y se presenta la grabación del montaje del concierto en escena.

Capítulo I

1. Contexto Socio – cultural del pueblo Kichwa Saraguro

Ecuador, declarado un país pluricultural y multiétnico se constituye con la presencia de diversos pueblos y nacionalidades indígenas, encontrándose al sur del país dentro de la región interandina el pueblo Kichwa Saraguro.

Sus asentamientos principales se encuentran en la región sierra, en las provincias de Loja, cantón Saraguro² y en el cantón Loja, en la parroquia de San Lucas, así como también en la región amazónica, en la provincia de Zamora Chinchipe.

Las expresiones que hacen parte de su identidad cultural se manifiestan en una amplia gama de elementos como: indumentaria, idioma, organización política y social, rituales, manifestaciones artísticas y celebraciones tanto propias como sincretizadas con el cristianismo.

1.1. Origen

Saraguro es un pueblo de origen legendario que guarda varias hipótesis sobre su procedencia, varios investigadores coinciden en la presencia de población en lo que hoy es Saraguro, antes de la llegada de los Incas. Según Albornoz (1967) (citado por Chalán et al., 1994) plantea que la zona de Acacana (San Lucas) pertenecía a los Paltas. Según Caillavet, (1989) Saraguro formaba parte del Hatun Cañar.

De entre las hipótesis más aceptadas, está la del *Mitmakuna*, misma que hace referencia a

² Geográficamente está ubicado a 64 km al norte de la ciudad de Loja-provincia de Loja, con una altitud que oscila entre los 2.200 y 2800 m.s.n.m. y una temperatura promedio de 13°C. Su población actual es de 30.183 habitantes, comprendida por dos grupos étnicos, indígenas y mestizos, de los cuales la población indígena es predominante.

una estrategia empleada por los Incas que consistía en movilizar pueblos enteros a diferentes zonas con el objetivo de apaciguar la población conquistada. Los Paltas, al presentar resistencia habrían sido desplazados al sur del Perú y reemplazados por poblaciones provenientes del altiplano boliviano; siendo los Saraguros el resultado de esta migración.

Otra hipótesis según Chalán (2011), sugiere que los Saraguros llegaron como mitimaes³ siendo parte del ejército de los Incas, liderado por Tupak Yupanki, en el periodo del establecimiento del Tawantinsuyu.

Sea cual fuere el origen, los kichwas saraguros representan una cultura con una etnogénesis consolidada, pero en un constante proceso por fortalecer su identidad étnica.

1.2. Breves rasgos identitarios

1.2.1. *Vestimenta*

Una de las características que permiten identificar rápidamente al kichwa saraguro es sin duda su indumentaria, tradicionalmente de color negro y blanco. La mujer viste camisa bordada, pollera, anaco, faja, reboso, joyas de plata como el tupo, zarcillos y collares. El hombre viste cushma⁴, samarro⁵, poncho, pantalón corto y un cinturón de cuero cubierto con dijes de plata. Tanto hombres como mujeres portan un sombrero blanco de ala ancha elaborado con lana de oveja.

En festividades como la Navidad, personajes importantes como los *marcantaitas*⁶ y *marcanmamas* llevan distintivos en su vestimenta; a más de portar la indumentaria tradicional, el

³ Mitimaes, del quechua *mitmay* que significa desterrar.

⁴ Prenda interna a manera de poncho.

⁵ Prenda que cubre parcialmente el pantalón.

⁶ *Marcantaita*: vocablo kichwa compuesto por: “marcana” que significa tener en brazos y “taita” o “tayta” que significa persona de avanzada edad rebotante de sabiduría y respeto. Para referirse al género femenino se emplea el término *marcamama*.

hombre lleva en su espalda un pañuelo de color vivo y un rosario de monedas de plata alrededor de su cuello; la mujer lleva una chalina blanca y un pañuelo azul eléctrico; ambos cuelgan una banda blanca de sus cuellos con la cual toman al niño Jesús en sus brazos.

1.2.2. Cosmovisión

Entendiendo el término “cosmovisión” como una forma de observar y entender el mundo, los pueblos kichwas andinos basan su cosmovisión en diversos principios entre los cuales están, los principios de armonía, respeto y cuidado de la naturaleza o madre tierra, el entendimiento del todo a través del principio de dualidad que alude a una concepción del mundo como una unidad compuesta por elementos opuestos complementarios.

En la práctica de este pensamiento, los pueblos andinos celebran cuatro *Raymikuna* (fiestas) relacionadas con los solsticios y equinoccios durante el año solar: *Pawkar Raymi* – fiesta del florecimiento, *Mushuk Nina* (fuego nuevo) o inicio del año andino (equinoccio de primavera); *Inty Raymi* – fiesta del sol (solsticio de verano); *Kulla Raymi* – fiesta de la feminidad, conocido también como *Killa* o *Koya Raymi* (equinoccio de otoño) y finalmente el *Kapak Raymi* – Fiesta de los líderes (solsticio de invierno).

1.3. Festividades sincretizadas con la religión

A raíz de la llegada de los españoles en 1492, los pueblos de *Abya Yala*⁷ sufrieron un proceso de transculturación fuertemente marcado por la religión católica, surgiendo de esta manera nuevas manifestaciones culturales.

Según Nan Volinsky (2001), los saraguros ya influenciados por la iglesia católica celebran

⁷ *Abya Yala*: término en lengua del pueblo Kuna que significa “Tierra en florecimiento”, utilizado para referirse al territorio que con la llegada de los españoles pasó a denominarse América.

ocho fiestas de carácter religioso en el transcurso del año: fiestas de Pascua, de Santa Cruz, de la Virgen Auxiliadora de Shindar, del Corpus Christi, de San Pedro, de la Virgen de la Asunción, de la Virgen de la Merced, de Navidad y de los Tres Reyes Magos.

Muchas de estas celebraciones impuestas durante el proceso de colonización, fueron utilizadas para suplantar los *Raymis*; así: la celebración de la Semana Santa para sustituir el *Pawkar Raymi*, la fiesta de San Pedro, San Juan, Corpus Cristi por el *Inty Raymi*, las celebraciones de la Virgen del Cisne, de Tránsito, del Rosario por el *Kulla Raymi* y, la fiesta de Navidad por el *Kapak Raymi* (Chalán ,2011).

1.3.1. Contexto de la celebración de la fiesta de Navidad

De entre las diferentes festividades que celebran los saraguros, la Navidad se ha consolidado como una de las fiestas más importantes del año debido a su gran acogida por propios y extraños además de sus elaborados preparativos (aproximadamente tres meses). Tanto la música, coreografías, comida, personajes y rituales que hacen parte de esta celebración, se pueden apreciar únicamente en esta fecha. Cabe recalcar que el contexto se hará en referencia a la parroquia Saraguro.

La fiesta se celebra en honor al nacimiento del Niño Jesús, y para los saraguros se presenta en dos momentos, el de la Navidad propiamente dicha y la celebración de los Tres Reyes Magos.

La festividad inicia el 23 de diciembre con la celebración del *Chaqui Ricuchina* (ir a mostrar los pies) acto que consiste en el traslado del músico con los disfraces y danzantes a la casa del *Marcantaita* para presentar lo preparado (Chalán, 1994).

Según Volinsky (2001) los días centrales de la celebración son del 23 al 26 de diciembre y

del 5 al 7 de enero. Durante estos días la mayor parte de los saraguros son partícipes de las actividades que se realizan: misas, rituales, presentación de música, danzas y teatro.

La casa de los *Marcantaitas* se convierte en el principal escenario de la fiesta, en donde propios y extraños son recibidos con comida y bebida, independientemente de la hora de llegada, siempre habrá alimentos para compartir.

A pesar de que los patrocinadores (*marcantaitas*) corren con el mayor gasto de la fiesta, la solidaridad y reciprocidad por parte de los comuneros no se hace esperar; muchos de ellos llegan con *pinchis*, (obsequios de comida preparada), miel de caña, panela, castillos (palos adornados con frutas), entre otros; reflejando de este modo la vida comunitaria y coparticipación de todos (Chalán, 1994).

Tradicionalmente, la fiesta cumple un protocolo de actividades en donde participan varios personajes importantes, entre los cuales están: el Síndico, los *Marcantaitas* y las *Marcamamas*, los Guiadores, Músicos y Juguetes o Danzantes. Todos estos personajes desempeñan funciones específicas e imprescindibles de acuerdo con su rango jerárquico.

El Síndico. Personaje de mayor rango que desempeña funciones en la Iglesia parroquial y es el encargado de nombrar al *Marcantaita* (Punín, 1976, citado por Chalán 1994). En la casa de la fiesta es el coordinador de las actividades (Chalán, 1994).

Marcantaita y Marcamama. Son los padrinos de la imagen del Niño Jesús y patrocinadores de la fiesta, necesariamente deben ser esposos y son elegidos únicamente para un año de la fiesta (Volinsky, 2001). Estos personajes gozan de respeto, prestigio social y

generalmente corresponden a un estrato económico medio-alto debido al elevado costo que implica la celebración.



Ilustración 1 Marcantaitas. Fuente Willak Guamán.

Los Guiadores. Lo conforman seis familias divididas en rangos mayores y menores (Volinsky, 2001), cumplen diversas actividades en función de las necesidades de los *marcantaitas* (término usado por los saraguros para referirse a la pareja) y ayudan al óptimo desarrollo de la fiesta.

El Músico y los Juguetes o Danzantes. Cada *marcantaita* tiene un músico principal; el violinista (entre los saraguros conocido como “*tayta maestro*” o “*primero*”) y un acompañante para interpretar el bombo, llamado “*segundo*” (Chalán, 1994).



Ilustración 2 Músicos y juguetes. Fuente Willak Wamán.

Los músicos, a más de saber todo el repertorio requerido para esta fecha, deben conocer profundamente las coreografías, cantos y escenas de teatro de los danzantes que se presentarán en los días de fiesta, pues son ellos quienes se harán cargo de su preparación, generalmente dos - tres meses antes del inicio de la fiesta. Al respecto Patiño, Quishpe y Zhingre (2012) afirman: “La preparación de las coreografías para Navidad es uno de los procesos más complejos que deben enfrentar los músicos en el pueblo Saraguro”.

Los danzantes lo conforman niños, niñas y jóvenes saraguros, son personajes que llevan disfraces y atuendos distintivos y específicos dependiendo de su representación. De acuerdo a Volinsky (2001), éstos obedecen a una jerarquía de mayor a menor rango, principalmente asignado de acuerdo a la edad del danzante; así: dos *ajas*, dos *huiquis*⁸, cuatro *cari sarahuis* (hombre

⁸ También encontrado en algunos textos como “wiki”.

sarahuis), cuatro *huarmi sarahuis* (mujeres sarahuis), el *oso* y su *pailero* (su entrenador) y el *león* y su *pailero*.

Actualmente el número de personajes no es estándar, puede variar dependiendo del lugar de celebración y los *marcantaitas*.

Los Huiquis, Wikis o Monos. Son de los personajes más llamativos de la fiesta, visten un disfraz multicolor que incluye una máscara que cubre toda la cabeza, cinturón de cuero con perillas de plata y una larga cola que envuelve el cuello, según Chalán (1994) algunas personas afirman que representa el miembro viril.



Ilustración 3 Personaje Wiki. Fuente Willak Wamán.

A más del vestuario, llevan consigo un *Wiki* en miniatura para molestar a las mujeres haciéndolas que lo besen. Entre burlas, risas y bromas, este personaje se caracteriza por su carisma y capacidad para llenar de alegría y humor los días de fiesta.

No se sabe acertadamente qué significado guarda este personaje; sin embargo, de entre las acepciones más aceptadas están: “El Aja y el Huiqui representan a Herodes que trató de matar a Jesús cuando era niño” (Chalán, 1994), por otra parte, Belote (citado por Chalán, 1994) afirma que el Aja y el Huiqui representan lo malo y malicioso.

1.4. Música tradicional del pueblo kichwa Saraguro

El género musical autóctono que identifica al pueblo kichwa saraguro es el denominado *chaspishka*⁹, o “fandango”, tradicionalmente interpretado con violín, concertina o bandoneón y bombo. Sobre el nombre “fandango”, según Volinsky, se trata de una imposición europea sobre la denominación *chaspishka*, por ello no debe confundirse con el hecho de tratarse de otro género (N. Volinsky, comunicación personal, 19 de julio de 2020).

Tradicionalmente, el *chaspishka* se interpretaba en base a la improvisación, tanto las letras como la música se creaban en el momento de la fiesta o celebración de acuerdo con su contexto (N. Volinsky, comunicación personal, 19 de julio de 2020).

La música tradicional se desarrolla en base a líneas melódicas imitativas caracterizadas con variedad de ornamentaciones y articulaciones. El ritmo también puede presentar variaciones y se interpreta con dos baquetas, una para el parche y otra para el aro.

⁹ *Chaspishka*, término kichwa que significa “sacudido”.

Este género puede ser enmarcado en un compás de 6/8. Una característica importante es la presencia de constantes contratiempos (fig. 1).



Fig. 1 Transcripción aproximada del ritmo Chaspishka

realizada por el compositor ecuatoriano Martyn Lozano

Actualmente, con la fusión de instrumentos como guitarra, batería, bajo eléctrico, contrabajo, instrumentos andinos de viento, entre otros, las interpretaciones han cambiado y el género se ha expuesto a diversas fusiones con diferentes géneros musicales.

1.4.1. Música de los danzantes de navidad

Las canciones de los danzantes de navidad guardan especial importancia por el hecho de ser interpretados únicamente para las coreografías de los juguetes; por ello los *taytas* maestros evitan utilizar el nombre de *chaspishka*, en su lugar prefieren llamarlos tonos de navidad (N. Volinsky, comunicación personal, 19 de julio de 2020).

Cada juguete tiene su música y coreografía propios, de acuerdo con Volinsky (2001) aproximadamente treinta y cinco canciones conforman el repertorio de los juguetes.

Al igual que los fandangos interpretados con violín, las canciones de los juguetes se desarrollan en un rango de entre una octava a una octava y media básicamente, el violinista utiliza preferentemente las cuerdas La y Mi y usa diferentes escalas hexatónicas (Volinsky, 2001).

Capítulo II

2. Cuarteto de cuerdas Wiki del compositor David Tinitana¹⁰

Previo al análisis del cuarteto de cuerdas Wiki se presenta un acercamiento al origen del género del cuarteto, así como también al contexto de creación de la obra.

2.1. Origen

A mediados del siglo XVIII, Europa se sumergía en una época de grandes cambios a raíz de la Revolución Intelectual de la Ilustración, este movimiento influenció a todos los aspectos de la sociedad y el arte no fue la excepción.

Según Sierra (2004) la música ocupó un lugar privilegiado en el pensamiento ilustrado y fue determinante para la formación de una nueva filosofía del arte, y es en este contexto en donde nace el cuarteto de cuerda:

“El giro – que podríamos llamar como copernicano – que se operó en el estilo musical a mediados del siglo XVIII fue parte, vehículo y producto de la revolución intelectual de la Ilustración, y en la aparición y consolidación del cuarteto de cuerda como género podemos ver su expresión más depurada” (Sierra, 2004).

El origen del cuarteto de cuerda se remonta al último período del Barroco; sin embargo, no es sino a partir de la segunda mitad del siglo XVIII que se consolida como género musical¹¹ (Salas, 2005).

De entre las piezas tempranas que se registran para cuarteto de cuerda están las cuatro

¹⁰ Ver anexo 1, biografía del compositor.

¹¹ Simultáneamente emergió el concepto de concierto público, condición que favoreció el auge del cuarteto de cuerda.

*Sonate a quattro per due violini, violetta e violoncello senza cembalo*¹² (1715) atribuidas a Alessandro Scarlatti entre otras de Georg Philipp Telemann, Giovanni Battista Sammartini, y otros compositores; sin embargo, como género aún no corresponden a un cuarteto como tal, pues su forma compositiva pertenece a estéticas del tardobarroco; solo con la formación organológica de dos violines, viola y violonchelo, no se constituye dicho género, la forma compositiva será determinante y se establecerá después de 1750 (Sierra, 2004).

El desarrollo primigenio del cuarteto se dio entre 1750 y 1770, principalmente en el sur de Alemania, Austria y Bohemia, en donde compositores como Johann W. A. Stamitz, Franz Xaver Richter, Ignaz Holzbauer, Anton Filtz, Franz Asplmayr, el propio Haydn, entre otros, cultivaron el cuarteto, en donde se refleja gran variedad de estructuras: dos, tres y cuatro movimientos (Salas, 2005); sin embargo, el formato definitivo del cuarteto de cuerdas, cuatro movimientos contrastantes: primero y último moderados o rápidos y los intermedios un minueto y un tempo lento más cantable, nacerá de la mano de Haydn con sus seis cuartetos Opus 9 (1769 - 1771) y sus seis Opus 17 (1771), consolidándose de este modo como un auténtico género musical que lo llevará a su máximo esplendor y le servirá de laboratorio para expresar sus mayores ingenios compositivos. Más adelante será un modelo que seguirá Mozart, Beethoven y muchos otros compositores (Sierra, 2004).

De este modo el cuarteto de cuerdas se posiciona como un género musical de gran reconocimiento, estatus y valor, de tal modo que suponía una prueba para los más eruditos compositores.

¹² Inicialmente el cuarteto tenía otras denominaciones como: sonata o sonate a quattro, concerto a quattro, entre otras.

2.2. Cuarteto de cuerdas Wiki

La obra fue compuesta en el año 2019, inspirada en la música y danza del personaje *Wiki*. Tinitana se basó en un registro audio - visual facilitado por la autora del presente trabajo. El tema de la canción es expuesto en la tonalidad de “B”, con el objetivo de plasmar el tema lo más idéntico posible.

Wiki es una obra programática o descriptiva¹³ que narra las vivencias de este personaje en el transcurso de una fiesta de pueblo (D. Tinitana, comunicación personal, 21 de enero de 2020).

De entre las manifestaciones que hacen parte de este tipo de celebraciones es muy tradicional el consumo de bebidas alcohólicas. En ciertos pueblos kichwas se realiza una bebida fermentada en base de maíz denominada *chicha*, también es muy común el licor de caña de azúcar; estas bebidas se reparten en el transcurso de la fiesta, constituyendo un elemento de integración social.

Conociendo dichas manifestaciones, Tinitana trata de plasmar en su obra al *Wiki* como un personaje que se envuelve en la diversión de una fiesta y llega a embriagarse.

De esta manera, se puede observar en la obra expresiones como: “tocar con un carácter festivo”, “tocar con un carácter jovial”, y “tocar como borracho”, pretendiendo trasladarnos al momento festivo.

Adicionalmente es importante conocer que el autor no pretende plasmar mediante su obra fielmente el *chaspishka*, sino más bien presentarnos una versión suya tomando como referencia características melódicas y rítmicas; de ahí que, notemos diferencias en cuanto a la melodía y

¹³ La música programática o descriptiva tiene como finalidad evocar imágenes extra - musicales en el oyente.



ritmo, además de encontrar una base armónica, puesto que la versión de la interpretación del tema del *Wiki* que dispuso Tinitana corresponde a una versión tradicional “[...] antigua tradición saraguro de violín y tambor; [...]” (Volinsky, 2003) en la cual, como se menciona, intervienen solamente estos dos instrumentos, por tanto, su tratamiento armónico queda implícito.

Capítulo III

3. Análisis musical, técnico - interpretativo de la obra Wiki

3.1. Modelo utilizado para el análisis musical, técnico–interpretativo de la obra.

Para la realización del respectivo análisis musical se tomó como referencia el método expuesto por Jan LaRue en su libro “Análisis del estilo musical”, el cual plantea un esquema con tres elementos generales: Antecedentes (entorno histórico), observación y evaluación.

Al ser un método que plantea versatilidad para extraer los elementos que favorezcan el enfoque analítico de la obra y a su vez relacionarse con otros autores, se evidencia la vinculación con diferentes recursos analíticos, los cuales servirán de guía para la búsqueda y extracción de características específicas que ayuden a organizar y enriquecer el trabajo con el objetivo final de presentar una edición técnico - interpretativo de la obra.

De acuerdo con las observaciones que propone Jan LaRue, enmarcados en la segunda categoría (observación) el proceso de análisis abordará la identificación de las medianas y pequeñas dimensiones, en donde se evaluarán las siguientes categorías que plantea LaRue: sonido, armonía melodía y ritmo (SAMeR).

En el estudio de las medianas dimensiones se identificarán las secciones que conforman la obra; así como también en las pequeñas dimensiones, se identificarán las subsecciones.

Finalmente, el análisis técnico-interpretativo incluirá la sugerencia de arcadas, dinámicas, ornamentación y digitaciones que aporten en la búsqueda del fraseo y apoyen a los procesos interpretativos. Se realizará de manera simultánea con el análisis musical con la finalidad de validar el sustento teórico.

La edición¹⁴ se realizará en base al análisis crítico de la obra y experiencia de la autora, por consiguiente, la edición no pretende ser definitiva ni dictatoria.

3.2. Análisis musical, técnico - interpretativo de la obra “Wiki”

Se parte de la identificación y delimitación de las medianas y pequeñas dimensiones que conforman la obra. En este contexto, Wiki presenta una sintaxis en cuatro secciones, cada una de ellas presenta una estructura de tema con variaciones a excepción de la Coda que presenta una recopilación de los temas ya expuestos (tabla 1). Con estas observaciones la morfología de la obra puede enmarcarse, de acuerdo con las consideraciones de Julio Bas, en la forma de Tema con Variaciones: “Sobre la base de un tema, es decir, de una composición breve, clara y concisa, se pueden elaborar nuevos organismos, nuevas formas: utilizando, transformando, variando todos los elementos rítmicos, melódicos y armónicos de dicho tema” (Bas, 1947).

Sección	Subsección	Ubicación por número de compás
A	Introducción	1 - 6
	Tema	7 - 8
	Var. I	19 – 31

¹⁴ Ver anexo 2. Edición completa de la obra



	Var. II	32 - 57
	Var. III	58 - 69
	Var. IV	70 – 81
	Var. V	82 – 99
	Var. VI	100 - 113
B	Puente introductorio	114 – 119
	Tema	120 – 125
	Var. I	126 - 131
	Var. II	132 - 148
	Var. III	149 – 158
	Var. IV	159 - 178
C	Tema	179 - 198
	Var. I	198 – 222
	Var. II	222 - 245
Coda		246 - 287


Tabla 1 Sintaxis de la obra

3.2.1. *El SAMeR en la Sección A*

3.2.1.1. Sonido

Respecto a las características tímbricas, tradicionalmente la canción del *Wiki* se desarrolla en un registro agudo con poca utilización de bajos y un rango no mayor al de octava y media, por ello, se observa una mayor inclinación hacia los registros medio y agudo de cada instrumento.

En cuanto a la dinámica, se encuentran tres niveles, las cuales apoyan a la delimitación de las variaciones con excepción de la última.

Dinámica	Subsección	Ejemplo
<i>Forte – f</i>	Introducción	

Mezzoforte -

Tema

mf*Mezzopiano -*

Var. II

mp

Tabla 2 Niveles dinámicos

Adicionalmente, la dinámica *forte*, se utiliza al final del tema y las variaciones (exceptuando la última) para apoyar la dirección de la melodía.



Fig. 2 Dinámica forte. (fragmento de la Var. III)

Respecto a la textura, esta sección se desarrolla en dos tipos: melodía más acompañamiento, se expone el tema del *Wiki* sobre una base rítmica del *chaspishka*; y polifónica, cada instrumento se desarrolla de forma independiente. En el fragmento que se ejemplifica, el violonchelo presenta un motivo que es imitado por la viola y primer violín.



Fig. 3 Musical score for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. showing a melody and accompaniment texture. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. Vln. I and Vln. II play a melodic line starting at measure 7. Vla. and Vc. play a rhythmic accompaniment pattern. Dynamics include *mf*.

Fig. 3 Melodía más acompañamiento (Fragmento de la subsección Tema)



Fig. 4 Musical score for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. showing a polyphonic texture. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. All instruments play independent melodic lines. Dynamics include *mf*.

Fig. 4 Textura polifónica (Fragmento de la Var. V)

Finalmente, sobre las indicaciones “Tocar con un carácter festivo” y “Tocar con un carácter jovial”¹⁵, Tinitana explica que, el término festivo alude a utilizar un tempo rápido, con carácter alegre, en contraste con el término jovial, el cual alude a “relajar” la música, interpretarla con menos efusividad y en cuanto a articulación del sonido, emplear legato¹⁶ (D. Tinitana, comunicación personal, 21 de enero de 2020).

3.2.1.2. Armonía

Esta sección se construye sobre diversas tonalidades. En relación con cada subsección, se observa un ritmo de sucesión de tonalidades estructurado de la siguiente forma: 2-1-2-1-2.

Subsección	Tonalidad
Introducción	B
Tema	B
Var. I	G
Var. II	Eb
Var. III	Eb

¹⁵ El empleo de textos expresivos es un recurso muy utilizado en obras del período romántico, en donde el texto afecta directamente al carácter de la obra, pudiendo repercutir en el tempo de interpretación.

¹⁶ Legato: signo de articulación que hace referencia a un modo de interpretación sin separaciones entre las notas mediante la interrupción del sonido.

Var. IV	B
Var. V	G
Var. VI	G

Tabla 3 Tonalidades de cada subsección

Cada subsección se desarrolla mediante un tejido armónico correspondiente al sistema tonal funcional, se observa que, tanto el movimiento de la armonía, como la forma de modulación es imitativo entre las variaciones. Considerando estas características, encontramos un modelo de modulación desarrollado por anticipación, pues antes de establecerse la nueva tonalidad, se presenta la nota característica del nuevo tono. Además, encontramos los siguientes modelos de ritmos armónicos.

El primer modelo planteado corresponde a la subsección Tema (fig. 5) y será imitado en las variaciones I, III y IV. Se ejemplifica con la variación I (fig. 6).



The musical score is divided into two systems. The first system (measures 7-13) features a melody in the treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a bass line in the bass clef with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Chord symbols I(B), V, I, and V are written above the staff. The second system (measures 14-20) features a melody in the treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a bass line in the bass clef with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The key signature changes to two sharps (F#, C#). Chord symbols IV, VIb, and I(G) are written above the staff. A red circle highlights the note G4 in measure 18, labeled 'Nota característica'. The score includes dynamic markings (mf, f) and articulation marks (accents, slurs).

Ritmo armónico

Nota característica

Fig. 5 Ritmo armónico y modulación correspondiente a la subsección Tema



The musical score illustrates sequential harmonic imitation and modulation. It is divided into two systems. The first system contains four measures with chords labeled I (G), V, I, and V. The second system contains three measures with chords labeled IV, VIb, and I (Eb). Dynamics include *mf*, *f*, and *mp*. A circled note in the VIb section is labeled "Nota característica".

Fig. 6 Imitación armónica y modulación - Var. I

Este recurso compositivo empleado por Tinitana corresponde a una imitación armónica secuencial modulante. De acuerdo con Vergés (2014) si una secuencia armónica es repetida de forma simétrica a distinta altura obtenemos una imitación armónica secuencial; para ello, debe haber una primera secuencia a la cual se denominará modelo, seguida de una o varias secuencias de idéntica construcción. Si el modelo y sus repeticiones presentan transiciones modulantes, tenemos imitaciones armónicas secuenciales modulantes.

El segundo modelo de ritmo armónico corresponde a la variación V (fig. 7) y será imitado en la variación VI (fig. 8).



82

I (G) ii iii IV I ii iii IV V

mf

Ritmo *mf* armónico

91

III ii I V

Fig. 7 Ritmo armónico correspondiente a la variación V



Fig. 8 Imitación armónica – Var. VI

3.2.1.3. Melodía

Se desarrolla en base al tema melódico del personaje *Wiki*. La introducción presenta un motivo melódico - rítmico derivado del tema de esta sección, se desarrolla de forma imitativa culminando en una armonización a cuatro voces.

♩ = 108
Tocar con un caracter festivo



Fig. 9 Introducción

El tema melódico presentado en el primer violín está construido en base al pentacordo¹⁷ de B mientras que el violín II realiza una armonización por intervalos consonantes.



Fig. 10 Pentacordo



Fig. 11 Exposición del tema melódico del personaje Wiki

¹⁷ Pentacordo: sucesión de las cinco primeras notas de la escala diatónica.

Expuesto el tema, se analiza la categoría llamada desarrollo; característica que propone LaRue para el estudio de la melodía, en el cual se plantean cambios como variación, mutación, inversión, disminución, aumentación, retrogradación, entre otros, que derivan de un material primario.

Variación	Fragmentos de desarrollo	Tipo de cambio
Var. I		Transposición - intercambio instrumental
Var. II	<p>Motivo de derivación</p> 	Aumentación- intercambio instrumental
Var. III		Transposición

Var. IV



Transposición
– intercambio
instrumental

Var. V

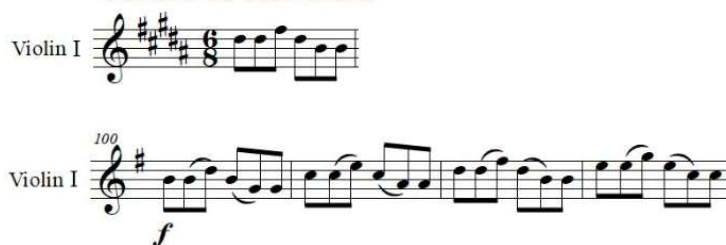
Motivo de derivación



Transposición
-intercambio
instrumental

Var. VI

Motivo de derivación



Transposición

Tabla 4 Desarrollo Melódico

3.2.1.4. Ritmo

Respecto a esta última categoría, se identifican tres motivos rítmicos base que configuran el ritmo de superficie; esta característica recoge todas las relaciones de duración; en este caso, de la sección en estudio (LaRue, 1998).

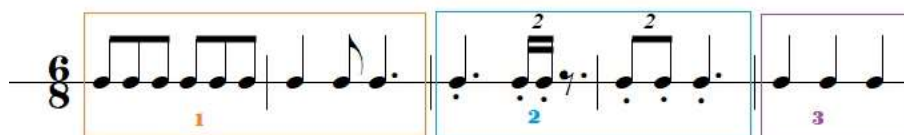


Fig. 12 Motivos rítmicos.

El primer motivo interactúa directamente con la melodía pues es la base de construcción del tema melódico del *Wiki*. El primer compás está compuesto por una base rítmica de tipo “tríbaco”¹⁸, siendo predominante en esta sección.

El segundo motivo corresponde a un acercamiento del ritmo del *chaspishka*; por tanto, en cuanto a interpretación es necesario tener en cuenta que el motivo está directamente relacionado con el bombo.



Fig. 13 Ejemplo de los motivos rítmicos 1 y 2 (subsección Tema)

¹⁸ Término desarrollado en la música medieval para referirse a una estructura rítmica compuesta en la notación actual por tres corcheas.

El tercer motivo se utiliza para presentar líneas melódicas que estructuran la base armónica y a su vez desarrollan una de las voces de la textura contrapuntística en la variación II. Por su característica repetitiva constituye un ritmo de contorno¹⁹.



Fig. 14 Ejemplo del motivo 3 (Var. II)

La mayor parte de esta sección se desarrolla en base a los motivos rítmicos expuestos; por tanto, se encuentran derivaciones.

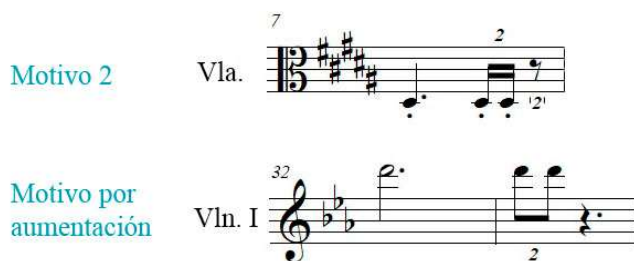


Fig. 15 Ejemplo de derivación del motivo 2

3.2.2. Análisis técnico-interpretativo de la Sección A.

Tomando en cuenta las interpretaciones tradicionales de los *taytas* maestros se plantean las siguientes consideraciones, mismas que se aplicarán con los motivos de esta sección que se recapitulen en la coda.

¹⁹ Característica rítmica que consiste en la repetición de un patrón rítmico-melódico.

Para las líneas melódicas se propone usar digitaciones que busquen brillantez en el sonido; así también, se plantean diferentes ligaduras y ornamentos²⁰ para las variaciones del tema del *Wiki*; con el objetivo de recrear características como la ornamentación y articulación improvisada.

Los arcos propuestos para el motivo del ritmo del *chaspishka* buscan articulación y “ataque” al inicio de cada figura musical ya que se pretende emular el sonido del bombo, por ello al momento de la interpretación se recomienda retomar el arco y emplear una cantidad mínima del mismo.



The image shows a musical score for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various articulations and dynamics. Vln. I has a triplet of eighth notes in the first measure. Vln. II has a *mf* dynamic marking. Vla. and Vc. have *mf* dynamic markings and use a 'Simile' marking for a series of eighth notes. The score is a fragment of the 'Tema' subsection.

Fig. 16 Edición de arcos y digitaciones. Fragmento de la subsección Tema

²⁰ Los ornamentos pueden identificarse como apoyaturas breves; sin embargo, no se usa el término debido a que algunos ornamentos sobrepasan el intervalo de segunda; característica propia de las apoyaturas.

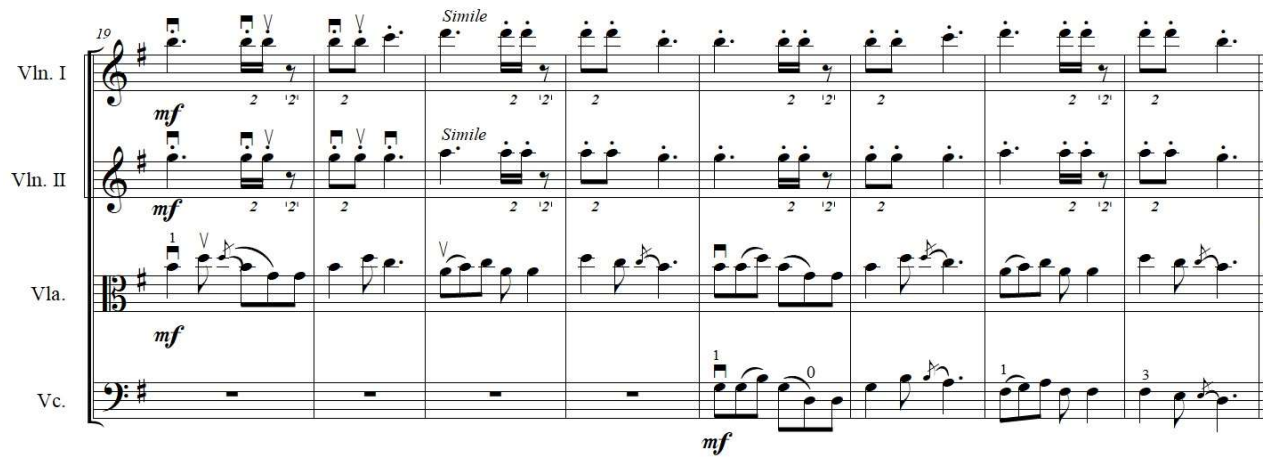


Figure 17 is a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It starts at measure 19. The Violin parts play a melody with eighth notes and quarter notes, marked *mf* and *Simile*. The Viola part plays a bass line with eighth notes and quarter notes, also marked *mf*. The Cello part plays a bass line with eighth notes and quarter notes, marked *mf*. The score includes various fingerings and bowing indications.

Fig. 17 Edición de arcos, ornamentos y digitaciones. Fragmento de la Var. I.



Figure 18 is a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. It starts at measure 58. The Violin parts play a melody with eighth notes and quarter notes, marked *mf*. The Viola part plays a bass line with eighth notes and quarter notes, marked *mf*. The Cello part plays a bass line with eighth notes and quarter notes, marked *mf*. The score includes various fingerings and bowing indications. A tempo marking "Tocar con un caracter festivo" is present at the beginning of the section.

Fig. 18 Edición de arcos y ornamentos. Fragmento de la Var. III.



Fig. 19 Edición de arcos. Fragmento de la Var. VI.

En cuanto a las dinámicas, dos compases antes de pasar a la variación VI se propone una edición en función de las siguientes consideraciones:

- Al no tener movimiento melódico se da dirección a través de un crescendo, a la vez que, armónicamente, se intensifica la resolución a la tónica.
- Se propone *forte* para la última variación, con el objetivo de dar movimiento dinámico al discurso musical.



Fig. 20 Edición de matices. Fragmento de la Var. V.

3.2.3. *El SAMeR en la Sección B*

Subsección	Ubicación por N° de compás
<hr/>	
Puente introductorio	114 – 119
Tema	120 – 125
Var. I	126 – 131
Var. II	132 – 148
Var. III	149 – 158
Var. IV	159 – 178

Tabla 5 Sintaxis de la sección B

3.2.3.1. Sonido

En cuanto a las características tímbricas, se observa el uso de nuevas sonoridades para la viola y cello, son técnicas extendidas²¹ que pretenden recrear los sonidos de la guitarra y bombo respectivamente. Este recurso se presenta en todas las subsecciones exceptuando la última variación.

²¹ Técnicas de interpretación que buscan explorar nuevas sonoridades en los instrumentos.

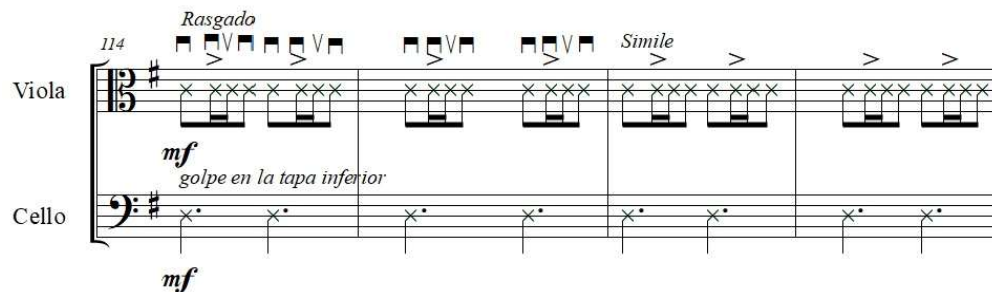


Fig. 21 Técnicas extendidas

Considerando las características anteriores, el análisis de la tesitura recae sobre los violines, se observa preferencia por los registros medio y alto. Se considera como registro medio al espectro de sonidos que van desde el sol tres hasta el sol cuatro; mientras que el registro agudo, desde el sol cuatro en adelante.

Respecto a las dinámicas se encuentran tres niveles, las mismas apoyan a la configuración de las variaciones con excepción de la variación II.

Dinámica	Subsección	Ejemplo
<i>Forte - f</i>	Tema	

Mezzoforte - Introducción

mf

$\text{♩} = 60$
tocar como borracho

114

mf

mf

Rasgado

Simile

mf

golpe en la tapa inferior

mf



Mezzopiano - Var. IV

p

172

p

f

p

f

p

f

p

f

f

accel.



Tabla 6 Niveles Dinámicos

Respecto a la textura, se observan tres tipos: melodía más acompañamiento, el primer violín presenta el tema melódico mientras que la viola y violonchelo el acompañamiento; polifónica, violín I y violín II desarrollan melodías independientes; y homofónica, todos los instrumentos se desarrollan de forma simultánea sobre el mismo ritmo.



Fig. 22 Melodía más acompañamiento (fragmento del Tema)



Fig. 23 Textura polifónica contrapuntística (fragmento de la Var. I)



Fig. 24 Textura homofónica (fragmento de la Var. IV)

Sobre la indicación “tocar como borracho”, Tinitana explica que se refiere a interpretar de forma *ad libitum*²², el intérprete puede tomarse libertad sobre los tempos, “cuando uno toca borracho por lo general no respeta los tempos, no respeta algunas cosas...en realidad el tempo expuesto es un tempo sugerido...” (D. Tinitana, comunicación personal, 21 de enero de 2020).

3.2.3.2. Armonía

Toda esta sección se construye sobre la tonalidad de Em.

3.2.3.3. Melodía

Esta sección se desarrolla sobre un tema melódico con comienzo anacrúsico (característico del *chaspishka*)



Fig. 25 Tema melódico

Respecto al desarrollo de la melodía, se observa el incremento de nuevos motivos melódicos y variedad de cambios.

Variación

Fragmentos de desarrollo

**Tipo de
cambio**

²² Expresión en latín que significa “a voluntad”

Puente

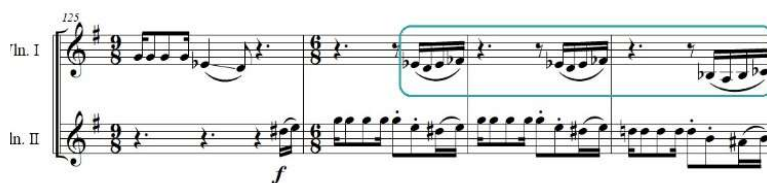
Motivo de derivación

Aumentación y
transposición



Var. I

Transposición,
intercambio
instrumental e
incremento de
nuevo material
melódico



Var. II

Armonización



Var. III

Motivo de derivación

Aumentación



Tabla 7 Desarrollo melódico

En la última variación todos los instrumentos presentan el tema melódico en forma de canon²³ (fig. 26). Posteriormente debido al cambio de textura, el tema se presenta de forma simultánea configurando una homofonía (fig. 27).



Fig. 26 Desarrollo melódico (fragmento de la Var. IV)

²³ Canon: forma de composición musical basada en la imitación entre dos o más voces separadas por un intervalo de tiempo.



Fig. 27 Homofonía

Adicionalmente, esta variación presenta cinco compases en los cuales se desarrolla una línea melódica cromática ascendente, por lo que llega a ser contrastante y se puede identificar como transicional. Según LaRue (1998) este material se puede encontrar característicamente como conexión a modo de transición dentro de un área contrastante.

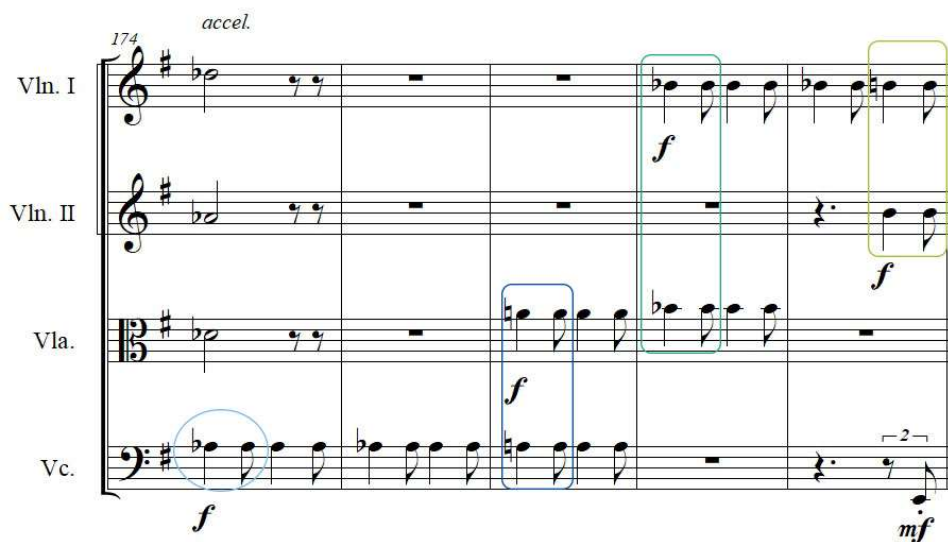


Fig. 28 Compases transicionales

3.2.3.4. Ritmo

En cuanto a esta categoría, se observan los siguientes motivos que conforman el ritmo de superficie.

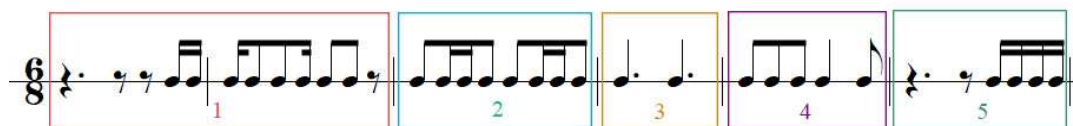


Fig. 29 Motivos rítmicos

El primer motivo es la base de construcción del tema melódico. Se encuentra únicamente en melodías. La variación por aumentación genera una sensación de cambio en el tempo.

El segundo, tercer y cuarto motivos interactúan con el sonido al ser utilizados para mostrar un timbre diferente. El segundo se presenta en la viola, el tercer y cuarto motivos en el violonchelo y cumplen una función de acompañamiento. Únicamente, antes de exponerse el tema, el tercer motivo se usa en la melodía.

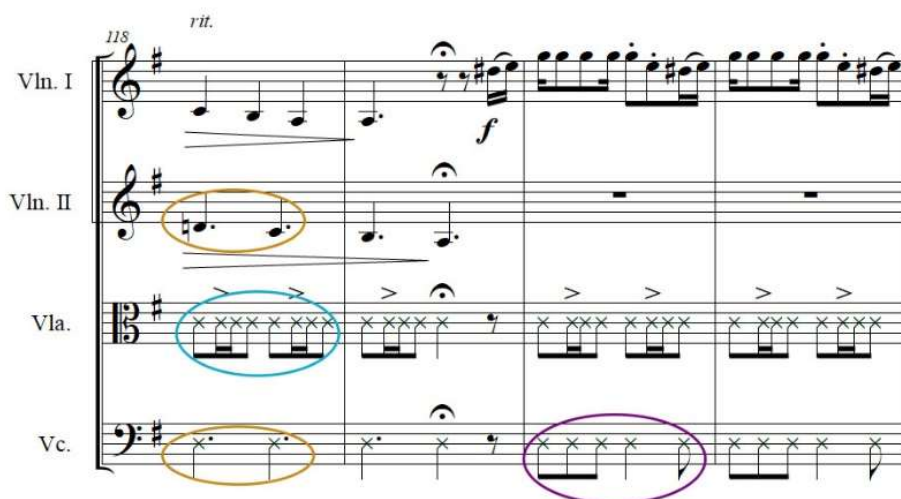
A musical score for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is in 6/8 time and includes markings for 'rit.' (ritardando) and 'f' (forte). Vln. I plays a melodic line with eighth notes. Vln. II plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a yellow oval highlighting a specific motif. Vla. plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a blue oval highlighting a specific motif. Vc. plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a yellow oval highlighting a specific motif and a purple oval highlighting another. The motifs are labeled 2, 3, and 4, corresponding to the ones in Fig. 29.

Fig. 30 Ejemplo de los motivos rítmicos 2,3 y 4 (subsección puente y tema)

El quinto motivo interacciona con la melodía, aparece en dos formas; en la variación I se presenta como motivos rítmico-melódicos que generan contraste y disonancia a la melodía principal; mientras que en la variación II interactúa con el primer motivo rítmico para diversificar la estructura melódica ampliando la anacruza.



Fig. 31 Ejemplo del motivo 5 (Var. I - Var. II)

En cuanto a la métrica, esta sección se desarrolla en dos compases ternarios compuestos: 6/8 y 9/8. El compás de 9/8 tiene una función estructural, pues aparece para culminar el tema y las variaciones que no han sido modificadas por aumentación, variaciones I, II y IV.



Fig. 32 Ejemplo del cambio de métrica (fragmento de la Var. I – inicio de la Var. II)

3.2.4. Análisis técnico-interpretativo de la sección B.

Referente a las características del sonido, se valoran las siguientes recomendaciones: para la interpretación del rasgado de la viola se debe buscar articulación en cada sonido resaltando los acentos, pues lo que se busca es crear la sensación de contratiempos. Para el sonido de los golpes propuestos en el violonchelo se recomienda buscar un lugar en la tapa que produzca un tono grave.

En cuanto a las líneas melódicas se plantean arcos que faciliten enfatizar los contratiempos. La mayoría de las digitaciones se han colocado con el objetivo de producir *glissandos* para plasmar, según la indicación “tocar como borracho”, un estado de embriaguez. Estas sugerencias se aplican también en el motivo que se retoma en la coda.



Fig. 33 Edición de arcos y digitaciones. Fragmento del tema



Fig. 34 Edición de arcos y digitaciones. Fragmento de la Var. III

Siguiendo el objetivo anterior, se plantea un *ritenuto* al final de la variación III.



Fig. 35 Edición de tempo. Fragmento de la Var. III

Respecto a las dinámicas, en la variación I se sugiere la siguiente edición para los motivos melódicos del primer violín con la finalidad de dar una dirección.



Fig. 36 Edición de dinámicas. Fragmento de la Var. I

3.2.5. El SAMeR en la Sección C

Subsección	Ubicación por N° de compás
Tema	179 – 198
Var. I	198 – 222
Var. II	222 - 245

Tabla 8 Sintaxis de la sección C

3.2.5.1. Sonido

Respecto a las características tímbricas, la mayor parte de esta sección se desarrolla en *pizzicato*. A partir de la segunda variación se presenta una combinación con arco, lo cual genera mayor variedad en el manejo del timbre.

Se expone una nueva técnica extendida para la viola: “rasgado detrás del puente”²⁴. El violonchelo se mantiene con el *pizzicato* de la sección anterior.



Fig. 37 Técnicas extendidas

En cuanto a las dinámicas, esta sección presenta dos niveles (tabla 9) el primer nivel se utiliza únicamente cuando aparece el tema. El segundo nivel se presenta tanto en el acompañamiento de toda esta sección como en la melodía de las variaciones I y II. En este contexto las dinámicas son utilizadas para jerarquizar las líneas melódicas.

Dinámica	Subsección
----------	------------

Ejemplo

²⁴ Existen diversas técnicas extendidas en las que se emplea la parte de las cuerdas que se encuentra entre el puente y el cordal. Un uso muy peculiar se puede encontrar en obras del tango y particularmente en obras de Piazzolla, en donde se emplean técnicas conocidas como “chicharra” o “lija”.

Forte - f Tema

Mezzoforte

- mf

Tocar con un caracter festivo

178

Vln. I

Vln. II

Tema *f*

Rasgado detras del puente

Vla.

Acompañamiento *mf*

Vc.

mf

$\text{♩} = 108$

Mezzoforte Var. I

- *mf*

199

Vln. I

mf

Vln. II

mf

Vla.

mf

Vc.

mf

Tabla 9 Niveles dinámicos

Referente a la textura, se evidencian dos tipos: melodía más acompañamiento, los violines presentan el tema mientras la viola y violonchelo desarrollan el acompañamiento; polifónica, violín I, violín II y violonchelo desarrollan dos líneas melódicas diferentes.

♩. = 108

Tocar con un caracter festivo



Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

mf

Rasgado detras del puente

Fig. 38 Melodía más acompañamiento (fragmento del tema)



Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

Fig. 39 Textura polifónica (fragmento de la Var. I)

3.2.5.2. Armonía

Cada subsección se desarrolla en diferentes centros tonales, el compositor explora diversas progresiones aplicando un lenguaje tonal liberado de su funcionalidad.

Este recurso, de acuerdo con Genichi Kawakami (1975), permite la libre manipulación de los acordes para generar progresiones no modulantes y se conoce como progresiones de acordes con modulación inusual.

En cada subsección el ritmo armónico es distinto; sin embargo, es imitativo en su estructura interna; por ello, para un mejor entendimiento se ha dividido cada subsección en imitaciones, mismas que se presentan en diferentes centros tonales.

Subsección tema	Centro tonal	Número de compás
Modelo	Em	179 – 186
Primera imitación	Gm	186 - 192
Segunda imitación	Bm	192 - 198

Tabla 10 Estructura de la subsección tema

El modelo presenta el primer patrón de ritmo armónico y una progresión por intervalo de segunda mayor que será repetido en la primera imitación, este tipo de movimiento armónico se enmarca en una imitación armónica por simetría. Según Vergés (2014) las secuencias armónicas en relación simétrica son un recurso que favorece la pérdida de estabilidad tonal y requiere únicamente de la simetría como medio técnico para su justificación.

$\text{♩} = 108$
Tocar con un caracter festivo

Violin I

Violin II

Viola

Cello

f

mf

Rasgado detras del puente

mf

Ritmo armónico

Em

F#m



Fig. 40 Armonía y ritmo armónico del modelo

Violin I

Violin II

Viola

Cello

186

Gm

A



Fig. 41 Armonía y ritmo armónico de la primera imitación

Algo similar ocurre con la segunda imitación, con el particular de no presentar una progresión, pues se mantiene el centro tonal.



Fig. 42 Armonía y ritmo armónico de la segunda imitación

Respecto a la variación I comienza en Bm, presentando el segundo modelo de ritmo armónico a imitarse. Esta subsección se desarrolla mediante una progresión de acordes en intervalos de tercera menor, quinta justa y sus respectivas inversiones (cuarta justa y sexta mayor), como se observa en la siguiente tabla.

Variación I	Centro tonal	Número de compás
Modelo	Bm	198 – 202
Primera imitación	Dm	202 - 206
Segunda imitación	Am	206 - 210

Tercera imitación

Dm

210 - 214

Cuarta imitación

Bm

214 - 222

Tabla 11 Estructura de la Variación I

Se ejemplifica el modelo y la primera imitación.



198

Bm

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mf

Ritmo armónico

Fig. 43 Armonía y ritmo armónico del modelo



Fig. 44 Armonía y ritmo armónico de la primera imitación

Las siguientes imitaciones de esta subsección presentan exactamente el mismo esquema del segundo modelo de ritmo armónico, con excepción de la última imitación, ya que presenta compases de transición para dar paso a la variación II.



Fig. 45 Armonía y ritmo armónico de la cuarta imitación

Finalmente, por lo que corresponde a la variación II, se desarrolla mediante una progresión de acordes (centros tonales) que se desplazan en intervallos de quinta y cuarta justa.

Variación II	Centro tonal	Número de compás
Modelo	Bm	222 – 228
Primera imitación	F#m	228 - 234
Segunda imitación	C#m	234 – 240
Tercera imitación	F#m	240 - 245

Tabla 12 Estructura de la Variación II

El paso para cada centro tonal se da mediante cadencias plagales y cadencia de dominante.




Fig. 46 Cadencia plagal (paso del modelo a la primera imitación)



238

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

$C\#m$

$C\#(V/F\#m)$

$F\#m$

Fig. 47 Cadencia de dominante (paso de la segunda a la tercera imitación)

A su vez, el movimiento armónico por acordes paralelos configura el tercer modelo de ritmo armónico y genera una estructura que se enmarca en una imitación armónica por simetría. Se ejemplifica con el modelo y la primera imitación.



222

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Bm

B

f

mf

mf

mf

Ritmo armónico

Fig. 48 Armonía y ritmo armónico del modelo

228 F#m F#

Vln. I *f* *mf* *f*

Vln. II *f* *mf* *f*

Vla.

Vc.

Fig. 49 Armonía y ritmo armónico de la primera imitación

3.2.5.3. Melodía

Las líneas melódicas de esta sección son anacrúsicas y están construidas mediante secuencias, “la secuencia es una progresión repetitiva desarrollada minuciosamente sobre las variaciones armónicas del desarrollo del motivo” (Kawakami, 1975).

En este contexto, cada subsección presenta un motivo melódico que será desarrollado de acuerdo con los esquemas de centros tonales de la categoría anterior.

La primera subsección (tema) presenta el tema melódico de esta sección y está construido sobre un motivo melódico basado en el pentacordo de Em.



Fig. 50 Pentacordo y motivo melódico del tema



Fig. 51 Tema melódico

El paso para cada secuencia se da mediante compases transitorios. Esta subsección presenta dos secuencias, cada una se desarrollará de acuerdo con el pentacordo de cada centro tonal, Gm para la primera y Bm para la segunda. Se ejemplifica con la primera secuencia; en este caso, la melodía se presenta armonizada por el segundo violín.

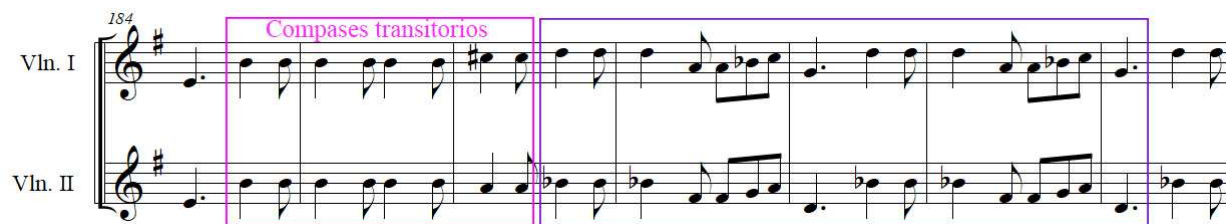


Fig. 52 Primera secuencia

La primera variación se desarrolla con motivos melódicos y rítmicos derivados del tema. El primer violín presenta una línea melódica basada en un motivo desarrollado por ampliación, tomando como base rítmica el motivo del violonchelo.



Fig. 53 Motivo y línea melódica del primer violín

Por el contrario, el segundo violín presenta el tercer grado de cada triada, cumple una función de acompañamiento y se desarrolla sobre el motivo rítmico del tema de esta sección.



Fig. 54 Motivo del segundo violín

Esta subsección presenta cuatro secuencias. Se ejemplifica con la primera.



Fig. 55 Primera secuencia

Para finalizar, las líneas melódicas de la segunda variación se desarrollan mediante la combinación de los motivos de las subsecciones anteriores, presentando un total de tres secuencias.

Se ejemplifica con la primera.

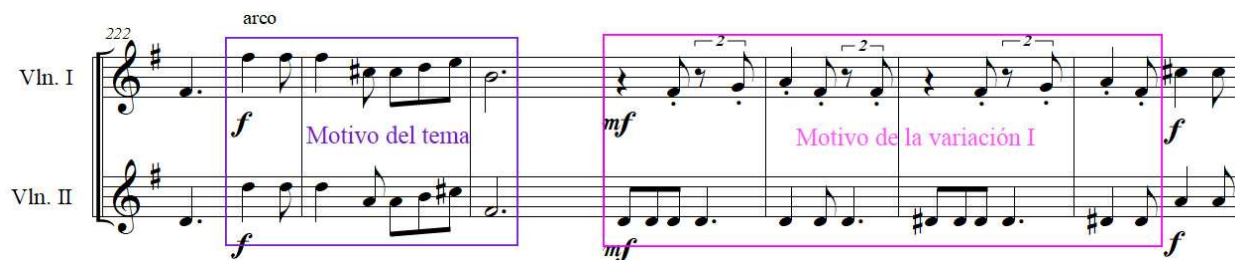


Fig. 56 Línea melódica de la variación II



Fig. 57 Primera secuencia

3.2.5.4. Ritmo

Esta sección se desarrolla mediante los siguientes ritmos de superficie.

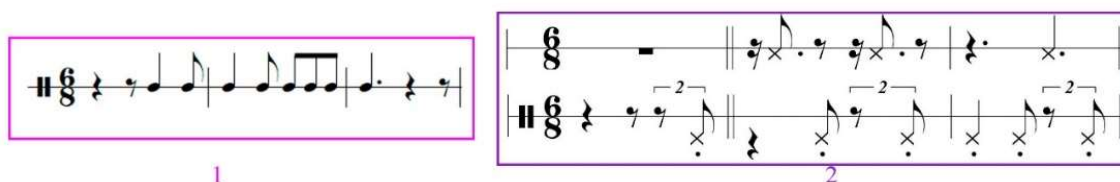


Fig. 58 Motivos rítmicos

Ambos motivos rítmicos, al ser utilizados de manera continua, conforman a su vez ritmos de contorno.

El primer motivo rítmico es la base de construcción del tema melódico de esta sección. El segundo motivo se presenta en la viola y violonchelo, ambos instrumentos se complementan recreando el sonido del bombo y el ritmo tradicional del *chaspishka* que será presentado durante toda esta sección. El violonchelo emularía el parche y la viola el aro del bombo.

178

Focar con un caracter festivo Tema melódico

Vln. I

Vln. II

f

Rasgado detras del puente

Vla.

mf

Ritmo de contorno

Vc.

mf

Fig. 59 Ejemplo de los motivos rítmicos (subsección tema)

Además de estar presente en toda esta sección como acompañamiento, el motivo del violonchelo también es utilizado para crear líneas melódicas presentes en las variaciones uno y dos.



198

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mf

Fig. 60 Ejemplo musical del motivo 2 (Var. I)

3.2.6. Análisis técnico interpretativo de la sección C.

En cuanto a las características del sonido, considerando que gran parte de esta sección se desarrolla en *pizzicato*, se recomienda cuidar la articulación en cada nota y la homogeneidad del sonido.

Respecto a las dinámicas, se proponen los siguientes matices y reguladores para los compases transitorios de cada secuencia de la subsección Tema; con el objetivo de enfatizar el cambio armónico y proporcionar direccionalidad a la melodía.

178 **Tocar con un carácter festivo**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

mp

f

mf

Rasgado detrás del puente

mf

2

Fig. 61 Edición de matices. Fragmento de la subsección Tema.

Para la segunda variación, se plantean las siguientes ligaduras y arcos para el primer violín con la intención de diversificar las articulaciones. Se aplican los mismos recursos en la coda.

[illegible]

Fig. 62 Edición de ligaduras y arcos. Fragmento de la Var. II

3.2.7. Coda.

Esta última sección se estructura en dos partes. Los nombres para cada subsección hacen referencia a los temas melódicos de cada sección que se recapitulan.

Subsección	Ubicación por N° de compás
ABC	246 – 261
A	262 – 287

Tabla 13 Sintaxis de la Coda

3.2.7.1. Sonido

En cuanto al timbre, se presenta una combinación de arco y *pizzicato* en la primera subsección, progresivamente cada instrumento cambia a la utilización del arco para desarrollar la segunda subsección con este recurso.



Fig. 63 Timbre. Fragmento subsección ABC



262 arco

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Fig. 64 Timbre. Fragmento de la subsección A

Respecto a las dinámicas, esta sección presenta cuatro niveles que cumplen una función estructural.

Dinámica Subsección

Ejemplo

Piano - p

ABC



246

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

p

p

p

Mezzoforte

A

- *mf*



Measures 270-273. Dynamics: *mf*. Instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc. The score shows a steady melodic line in the violins and a rhythmic accompaniment in the viola and cello.

Forte – f

ABC



Measures 254-257. Dynamics: *f*. Instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc. The score features a pizzicato melody in the first violin and a strong accompaniment in the other instruments.

Fortissimo -

A

ff



Measures 280-283. Dynamics: *ff*. Instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc. The score shows a powerful, rhythmic accompaniment in all instruments.

Tabla 14 Niveles Dinámicos

Por lo que corresponde a la textura, se presentan tres tipos: melodía más acompañamiento, el violín I presenta la melodía mientras que el violín II y violonchelo el acompañamiento; polifónica, cada instrumento tiene independencia en su línea melódica; y homofonía, todos los instrumentos se mueven de forma paralela.



Fig. 65 Melodía más acompañamiento (fragmento de la subsección ABC)



Fig. 66 Polifónico (fragmento de la subsección A)



Fig. 67 Homofonía (fragmento de la subsección A)

3.2.7.2. Armonía

El lenguaje empleado para esta sección es tonal funcional.

La coda comienza en la tonalidad de B, proveniente de una cadencia de dominante de la sección anterior, inmediatamente se presenta una modulación diatónica para pasar a G. De acuerdo con Vergés (2014) este tipo de modulación se produce al utilizar un acorde común entre ambas tonalidades, seguido de otro que pertenezca a la nueva tonalidad.

En este caso, el acorde de Em funciona como cuarto acorde de B por intercambio modal y sexto de G.

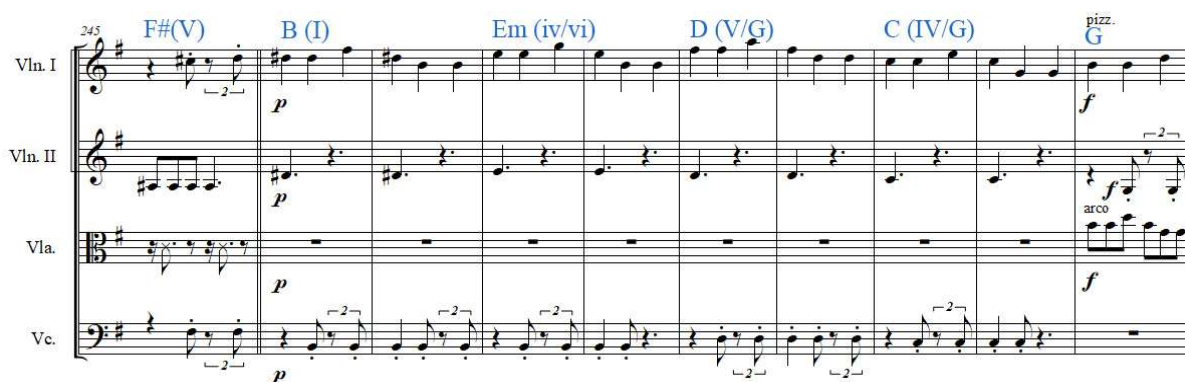


Fig. 68 Modulación

A partir de aquí, el movimiento armónico se desplazará por los acordes de tónica y dominante; sin embargo, la nueva tonalidad se establecerá posteriormente, pues estos acordes se presentarán antes en su modo menor.

Referente al ritmo armónico, se observa un movimiento imitativo con excepción de los últimos compases de la obra.



The musical score for the Coda section (measures 254-262) is presented for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 2/4 time and features a sequence of chords: G, Cm, Gm, Cm, G, Cm. The tempo/mood is marked 'Tocar con un caracter festivo'. The dynamics range from *f* to *mf*. The rhythm is marked 'Ritmo armónico'. The score includes various musical notations such as *pizz*, *arco*, and *mf*.

Fig. 69 Armonía y ritmo armónico de la Coda

Para concluir la obra, el compositor hace uso del acorde de séptima de dominante con quinta disminuida D7(b5) (compases 280 - 283), generando una zona de tensión y a la vez variedad en los recursos compositivos.

El acorde de tensión resuelve en la tónica y da paso a una cadencia de dominante para concluir la obra.

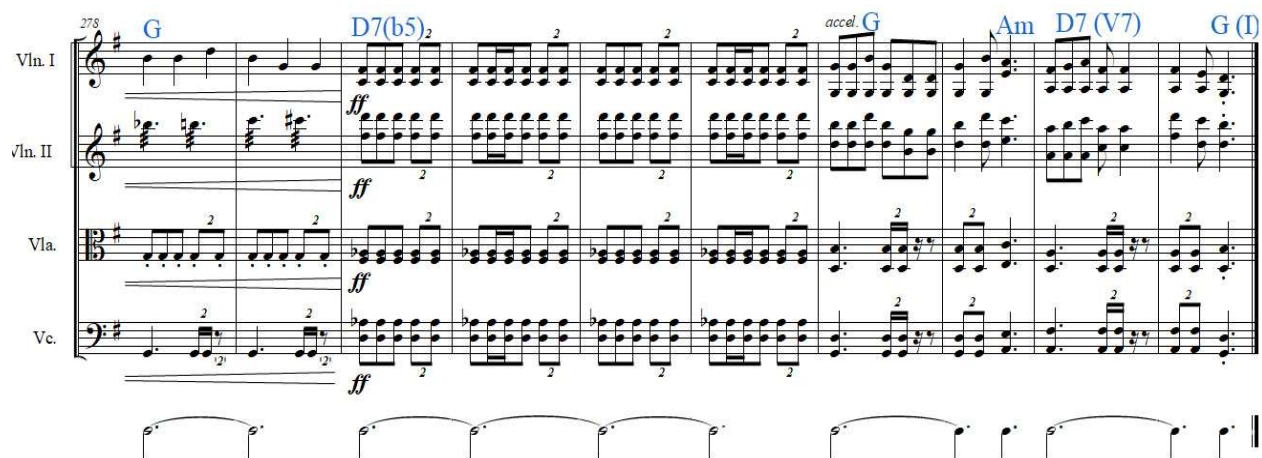


Fig. 70 Armonía y ritmo armónico concluyente

3.2.7.3. Melodía

El primer violín presenta una línea melódica desde el inicio de la coda hasta el compás 279. Está basada en un motivo melódico derivado de la melodía de la viola y violonchelo de la segunda variación de la sección A.

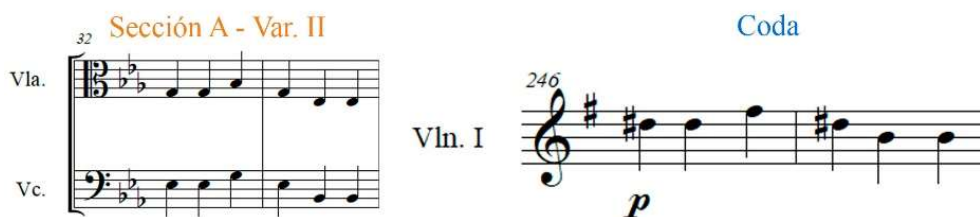


Fig. 71 Motivo melódico del primer violín

En ABC se presentan dos partes estructuradas en ocho compases. En la primera parte el primer violín presenta la melodía.



254

Vln. I

pizz.

Secuencia

f

arco

Tema A

Tema C

Vla.

f

arco

Tema B

mf

Vc.

f

mf

Fig. 73 Melodía de la parte 2

Las dos primeras partes son idénticas, el primer violín presenta una melodía similar a la secuencia de la subsección anterior, con el particular de variar ciertas notas que forman parte de la

estructura armónica. El segundo violín presenta una segunda línea melódica desarrollada mediante una escala cromática que genera gran tensión en la melodía.



Fig. 74 Melodía de la parte 1

Fig. 74 Melodía de la parte 1



Fig. 75 Melodía de la parte 2

Fig. 75 Melodía de la parte 2

El clímax de esta tensión se desarrolla mediante una homofonía presentada en la última parte, desencadenando en la recapitulación del tema melódico del Wiki, presentado esta vez con una armonización entre los violines.

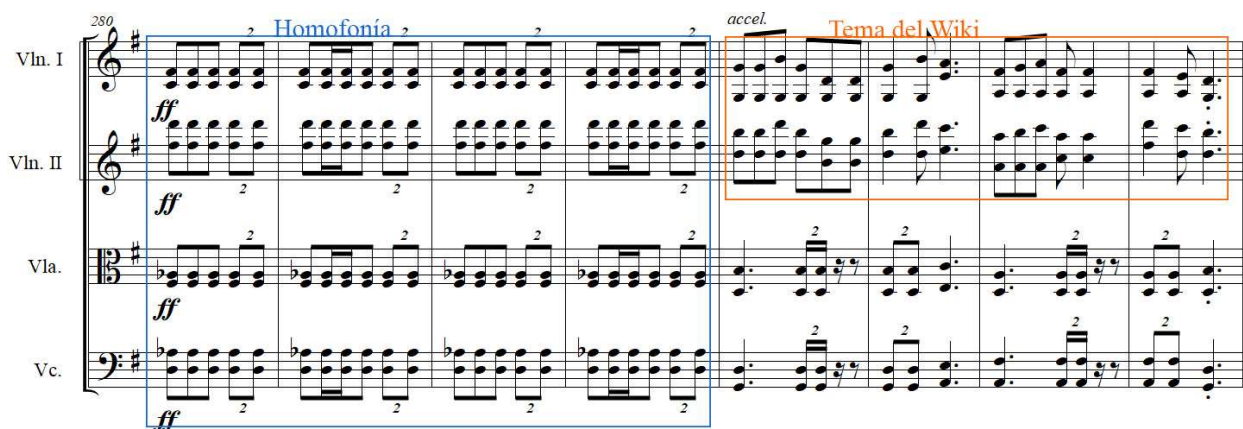


Fig. 76 Melodía de la última parte

Fig. 76 Melodía de la última parte

3.2.7.4. Ritmo

Los motivos del ritmo de superficie de esta sección están conformados por varios motivos expuestos en las secciones anteriores.

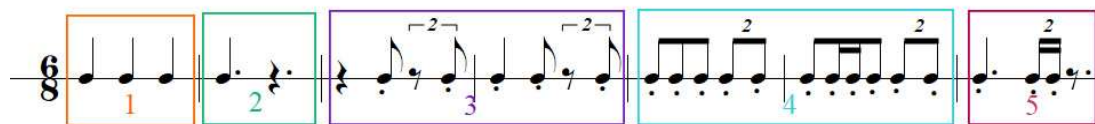


Fig. 77 Ritmos de superficie

El primer motivo aparece en la sección A como una voz del contrapunto en la variación dos. De la misma manera se expone en la coda, además de presentarse como melodía principal. En ambas partes se presenta como un ritmo de contorno.

Sección A	Coda
	

Tabla 15 Ejemplo comparativo del motivo 1

El segundo motivo se presenta en todas las secciones anteriores de diferentes maneras y combinado con otros motivos. Se emplea en la construcción de melodías, así como también en acompañamientos. En la coda aparece de las dos maneras.

Sección A

Coda

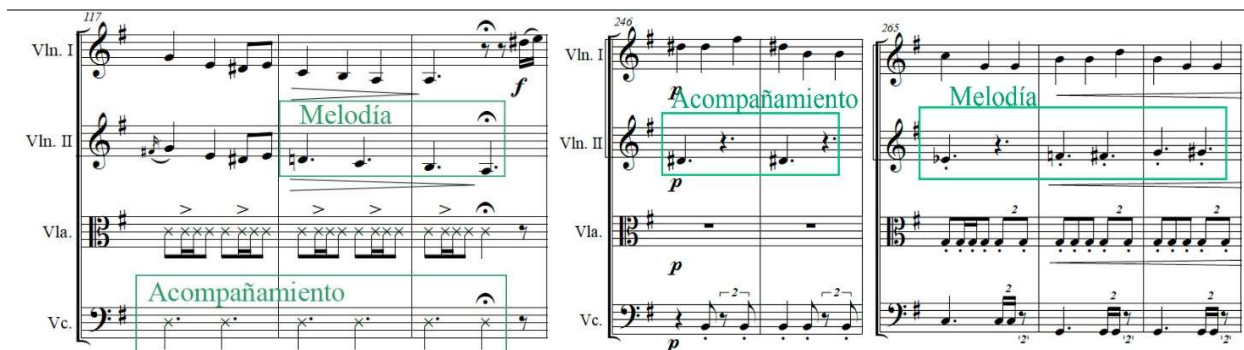


Tabla 16 Ejemplo comparativo del motivo 2

El tercer motivo fue presentado durante toda la sección anterior como parte del acompañamiento y creación de líneas melódicas, además de desarrollar la armonía. En esta sección se expone como acompañamiento y desarrollo armónico, presentando en su mayoría las notas fundamentales de cada acorde.

Sección C

Coda



Tabla 17 Ejemplo comparativo del motivo 3

El cuarto ritmo es una combinación de varios motivos tomados de diferentes secciones. El primer compás está compuesto por motivos que aparecen por primera vez en la sección A, la primera mitad se utiliza para melodías, aunque en la sección B como acompañamiento. La segunda mitad también es utilizada de ambas formas. La variante del segundo compás se presenta en la sección B únicamente como acompañamiento.

En la coda este motivo configura un ritmo de contorno presentando una única nota. Su función es de acompañamiento.

Respecto al quinto motivo, de la misma manera en el que fue expuesto en la sección A, se presenta en la Coda, funciona como acompañamiento y desarrollo armónico, presentando las fundamentales mediante un ritmo de contorno.




Secciones A y B		Coda
		

Tabla 18 Ejemplo comparativo de los motivos 4 y 5

3.2.8. Análisis técnico interpretativo de la Coda

Respecto a la estructura, considerando el desarrollo armónico, melódico y tímbrico, se plantea desplazar un compás hacia adelante la doble barra que separa las subsecciones de la coda. Este cambio se realiza en conjunto con las dinámicas y la indicación textual.

Las recomendaciones en cuanto a interpretación están expuestas en las secciones anteriores.

Tocar con un caracter festivo



The musical score shows four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is in 2/4 time, key of D major. Vln. I has a blue 'Cm' annotation above the first measure. Vln. II has a blue 'arco' annotation above the first measure. The double bar line is moved from the end of measure 260 to the beginning of measure 261. The dynamic 'mf' is present in measures 261 and 262 for all instruments. The Vc. part has a blue 'Cm' annotation above the first measure.

Fig. 78 Edición de doble barra.

Conclusiones

A partir del análisis se ha evidenciado que la obra Wiki está desarrollada con diferentes técnicas compositivas propias de la historia musical académica, pero con el particular de estar basada en un género tradicional ecuatoriano escasamente empleado en obras académicas; incluso se evidenció el limitado registro de trabajos investigativos respecto al género en cuestión.

Se valora la importancia de recurrir a un género autóctono para explorar otras posibilidades de composición diferentes a las formas tradicionales o fusionadas, (en este caso del *chaspishka*) existentes en el espectro musical ecuatoriano, resultando un aporte significativo al género, cultura y al catálogo de composiciones ecuatorianas para el formato de cuarteto de cuerdas.

Se recalca la importancia del análisis de obras que contengan géneros tradicionales ecuatorianos, pues además de aportar al conocimiento y valoración de la música tradicional, permite el entendimiento de diversas características y manifestaciones de culturas autóctonas del Ecuador.

Mediante el estudio del género *chaspishka* y el análisis de la obra, se evidenció el escaso o nulo tratamiento de características esenciales del género en la obra Wiki, como es el caso de ornamentaciones, articulaciones y sugerencia de digitaciones; en consecuencia, la edición de la obra resulta un aporte significativo a la obra de Tinitana, así como también a posteriores interpretaciones.

Bibliografía

- Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Belote, L. S. (2002). *Relaciones interétnicas en Saraguro 1962-1972*. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador – FLACSO.
- Chalán, A. (2011). *Pachakutik La vuelta de los tiempos*. Loja: Fundacion Kawsay.
- Fundación para el Desarrollo Social Integral Jatari. (2012). *Memoria Oral del Pueblo Saraguro*. Obtenido de <https://mail.inpc.gob.ec/pdfs/Publicaciones/Memoria%20Saraguropeq.pdf>
- Kawakami, G. (1975). *Guia practica para arreglos de la musica popular*. Tokyo: Yamaha Music Foudation.
- LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. Huelva: Idea Books, S. A.
- Luis Chalán, Angel Chalán, Segundo Quizhpe, Manuel Guamán, Segundo Saca y Mateo Guamán. (1994). *Los Saraguros: Fiesta y Ritualidad*. Cayambe: ABYA YALA.
- Merino, V. S. (2005). *La Historia de música de cámara y sus combinaciones*. Madrid: Vision Libros.
- Nan, V. (2001). La danza navideña de los Saraguros y la cuatripartición del movimiento humano. En G. Cánepa (Ed.), *Identidades representadas: Performance, experiencia y memoria en los Andes* (pp. 213-279). Obtenido de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/134536/Libro%20-%20Identidades%20Representadas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>



Nan, V. (2003). *Standing up: Violin performance technique and ethnic resurgence in Saraguro, Ecuador*. Saraguro: Visual Anthropology.

Sierra, C. (2014). *El cuarteto de cuerda*. Madrid: Alianza Editorial.

Vergés, L. (2014). *El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad*. Barcelona: Boileau, S.L.

Anexos

Anexo A: David Tinitana – Biografía

Compositor lojano (15 de enero de 1993) proveniente de una familia de trayectoria musical.

Influenciado por su hermana mayor (violinista), comienza a los doce años de edad sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Salvador Bustamante Celi en la ciudad de Loja, graduándose de Bachiller Técnico especialidad violín en 2011, ese mismo año ingresa al Conservatorio Nacional de Música (Quito), en donde estudia composición musical durante dos años, quedando inconclusos; sin embargo desde 2009 tuvo sus primeros trabajos como compositor, mismos que, por causa de un accidente de ordenador se extraviaron. Dicho hecho produjo que Tinitana se distanciara de la práctica de componer durante un lapso de tres años aproximadamente (2013-2016). Durante esa etapa, optó por dedicarse a los arreglos musicales.

Luego de abandonar la capital, en 2013 se traslada a la ciudad de Cuenca con el objetivo de realizar sus estudios musicales superiores, ingresa a la Universidad de Cuenca y en 2018 obtiene su licenciatura en la especialidad de instrucción musical.

En 2019 realiza una maestría en Composición Musical con Nuevas Tecnologías en la Universidad de la Rioja (UNIR), obteniendo su título en 2020.

Sus obras exploran diferentes formaciones instrumentales, de las cuales en su gran mayoría aún no han sido estrenadas.

Obra	Año de creación
<hr/>	
El día final (Cuarteto de cuerdas/estrenada)	2012
Nostalgia de Primavera (Piano/estrenada)	2012
Variaciones (Piano/estrenada)	2013
La danza Onirica (Quinteto de vientos)	2016
Insomnio (Cuarteto de cuerdas/estrenada)	2018
Ceremonia de la Expiación (Cuarteto de cuerdas/estrenada)	2018
Deambular (Flauta, corno, oboe, violonchelo, viola)	2018
Tu mirada (voz y piano)	2018
Wiki (Cuarteto de cuerdas/estrenada)	2019
La hormiga y el elefante (Piano)	2019
Un diAnormal (Oboe, violín, viola y piano)	2019
Pequeña danza para dos (Cuarteto de Cuerdas)	2020
La Danza de la Lluvia (Flauta, clarinete, corno francés, violín, violonchelo y piano)	2020
Neurastenia (Flauta, clarinete, corno francés, violín, violonchelo)	2020
Riachuelo (Violín, viola, violonchelo, contrabajo y piano)	2020
La muerte de la noche (Orquesta sinfónica/estrenada)	2020



Viceversa (Soprano y piano)	2020
Pantano (Medios electrónicos/estrenada)	2020
En algún lugar donde no hay silencio (Medios electrónicos/ estrenada)	2020

Tabla 19 Catálogo de obras



Anexo B: Edición completa de la obra Wiki

Se adjuntan las partituras de la edición completa realizada por la autora.

- Score
- Violín I
- Violín II
- Viola
- Violonchelo

$\bullet = 108$

Tocar con un caracter festivo

[illegible]

10

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

19

Vln. I

mf

Simile

Vln. II

mf

Simile

f

Vla.

mf

f

Vc.

mf

f

66

Vln. I *f* *f* *f* *mf* *mf* *Simile*

Vln. II *f* *f* *f* *mf* *mf* *Simile*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f*

2

74

Vln. I *mf* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Vln. II *mf* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Vla. *mf* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Vc. *mf* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

82

Vln. I *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Vln. II *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Vla. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Vc. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

90

Vln. I *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Vln. II *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Vla. *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Vc. *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

[illegible]

Violin I: Treble clef, key of D major. Measures 133-138. Fingerings: 1, 2, 1, 2, 1, 2. Accents: 133, 134, 135, 136, 137, 138.

Violin II: Treble clef, key of D major. Measures 133-138. Fingerings: 1, 1, 1, 2. Accents: 133, 134, 135, 136, 137, 138.

Viola: Bass clef, key of D major. Measures 133-138. Accents: 133, 134, 135, 136, 137, 138.

Violoncello: Bass clef, key of D major. Measures 133-138. Accents: 133, 134, 135, 136, 137, 138.

139

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

145

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mf

183

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp *f* *mp*

mp *f* *mp*

192

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f *mf*

f *mf*

mf

mf

201

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

210

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

219

arco

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

228

Vln. I *f* *mf* *f*

Vln. II *f* *mf* *f*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

236

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

245

pizz.

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *p*

Tocar con un caracter festivo

255

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

f

mf

mf

mf

mf

264

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

mf

mf

mf

mf

mf

273

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

ff

ff

ff

ff

281

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

accel.

ff

Wiki

cuarteto de cuerdas

David Tinitana
Edición: Chakira Puchaicela

$\text{♩} = 108$
Tocar con un caracter festivo

f *mf*

7

15 *f* *f* *f* *mf* *Simile*

22 *f*

30 *mp*

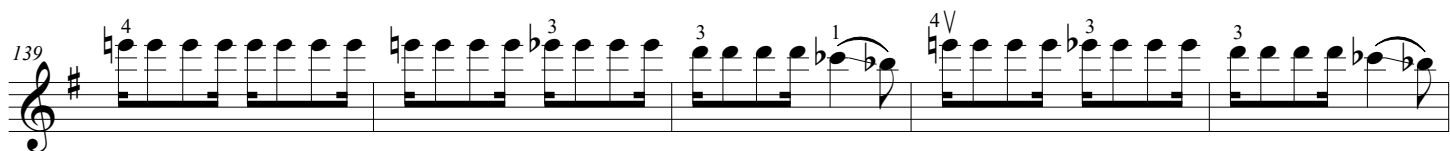
39

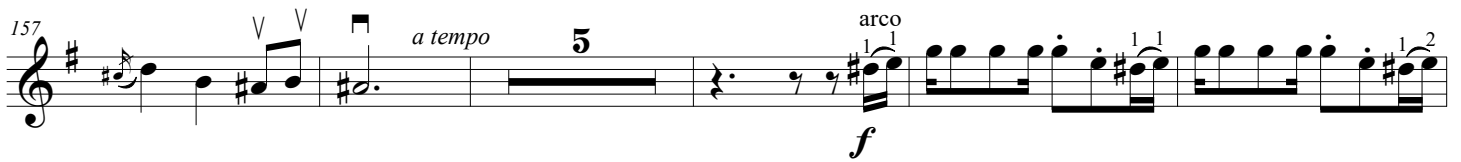
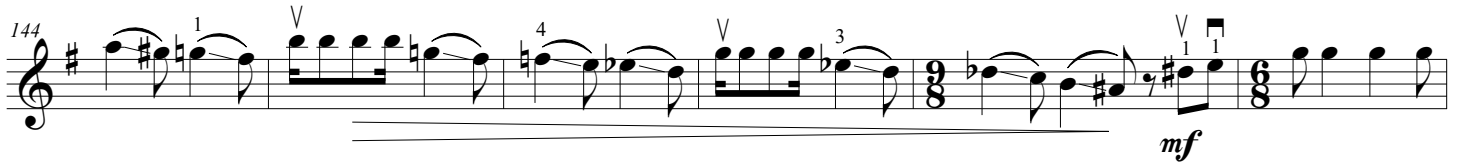
48 *f* *f* *f*

56 *f* *mf*

63 *f* *f* *f*

70 *mf* *Simile*





220 *arco*
f *mf*

228 *f* *mf* *f*

236 *mf*

244 *p*

252 *pizz.*
f

Tocar con un caracter festivo

261 *arco*
mf

270 *mf*

277 *ff*

283 *2* *accel.*

Detailed description: This is a musical score for a string instrument, likely a violin or viola, in G major (one sharp). The score consists of eight staves of music. The first staff (measures 220-227) begins with a half rest, followed by a half note G, a quarter rest, and a half note G. It then features a series of eighth and sixteenth notes, with a forte (*f*) dynamic marking. The second staff (measures 228-235) continues with similar rhythmic patterns, including a mezzo-forte (*mf*) marking and a forte (*f*) marking. The third staff (measures 236-243) starts with a mezzo-forte (*mf*) marking and includes a half note G. The fourth staff (measures 244-251) begins with a piano (*p*) marking and features a series of eighth notes. The fifth staff (measures 252-260) is marked *pizz.* (pizzicato) and starts with a forte (*f*) marking. The sixth staff (measures 261-269) is marked *arco* and *mf*, and includes a double bar line. The seventh staff (measures 270-276) continues with a mezzo-forte (*mf*) marking. The eighth staff (measures 277-282) features a fortissimo (*ff*) marking and includes a double bar line. The final staff (measures 283-289) begins with a double bar line, followed by a series of eighth notes, and ends with a double bar line. The score includes various dynamic markings (*f*, *mf*, *p*, *ff*) and articulation marks (*arco*, *pizz.*, *accel.*). There are also some performance instructions like *Tocar con un caracter festivo*.

Wiki
cuarteto de cuerdasDavid Tinitana
Edición: Chakira Puchaicela

$\text{♩} = 108$
Tocar con un caracter festivo

f

11

mf *f* *f* *f*

18

mf *Simile*

24

f

tocar con un caracter jovial

32

mp

42

50

f *f* *f* *f* *f*

Tocar con un caracter festivo

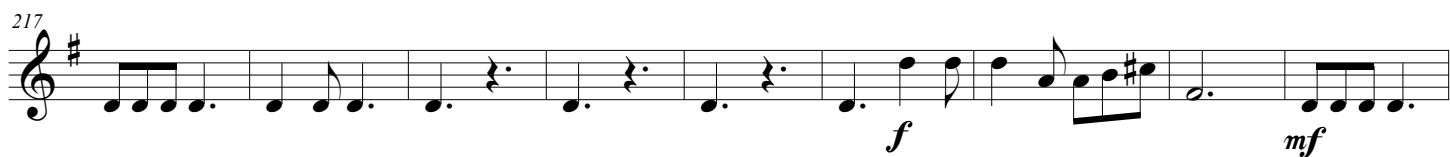
57

mf

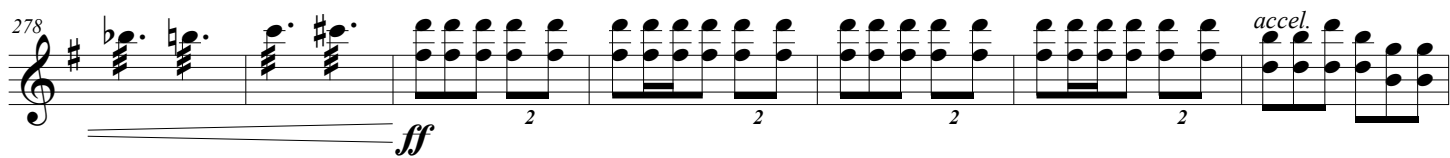
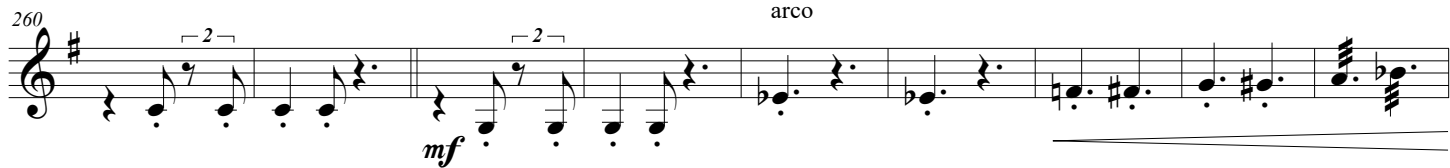
64

f *f* *f* *mf*





Tocar con un caracter festivo
arco



Vla.

Wiki

cuarteto de cuerdas

David Tinitana
Edición: Chakira Puchaicela

♩. = 108

Tocar con un caracter festivo

9

2

f

mf

9

Simile

2

f

17

mf

24

f

f

f

mp

32

tocar con un caracter jovial

3

1

4

2

41

50

f

58

Tocar con un caracter festivo

mf

f

Simile

2

2

2

2

2

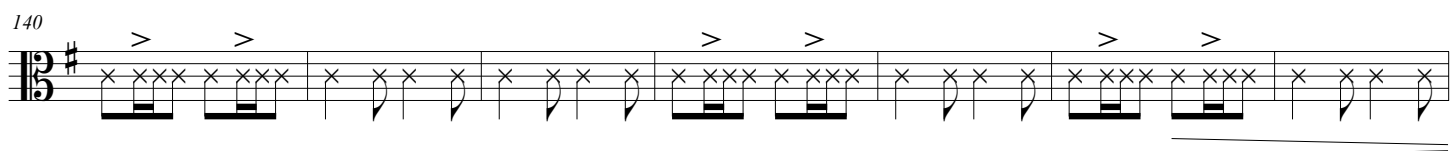
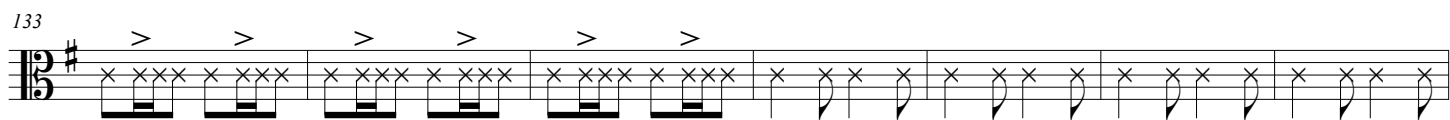
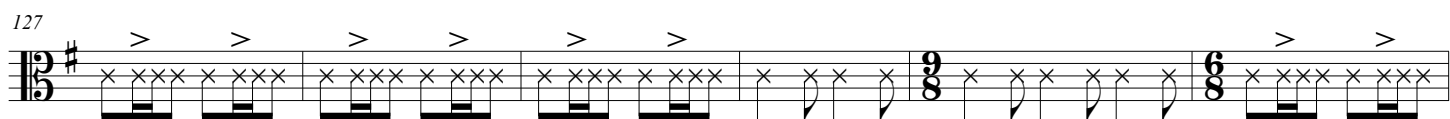
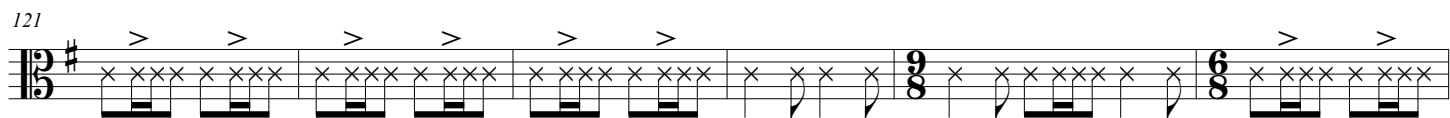
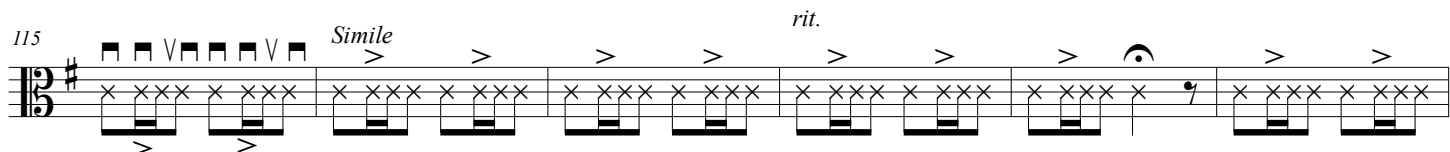
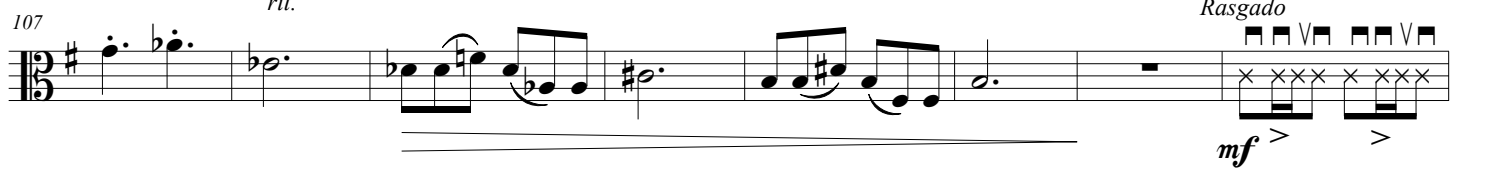
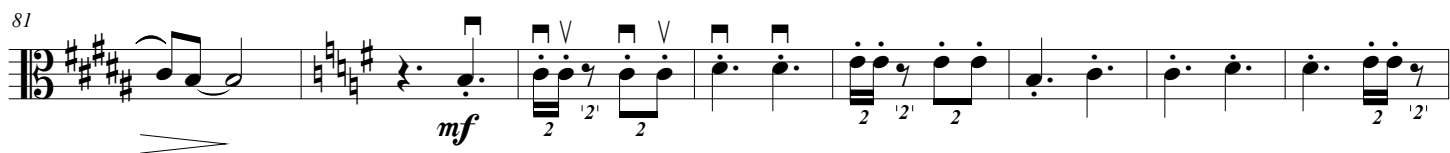
2

2

2

67

mf



147

mf

153

ritenuto *a tempo* *f* arco 1 1

161

f

167

pizz. *f*

172

accel. *f*

p = 108
Tocar con un caracter festivo
Rasgado detras del puente

179

mf

187

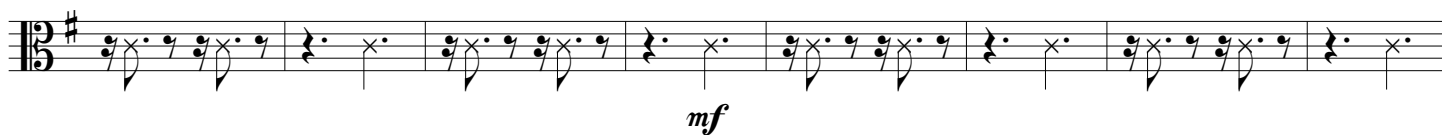
195

mf

203

211

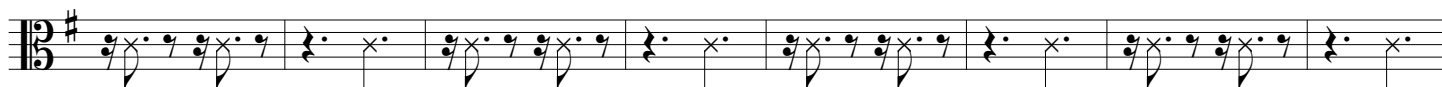
219



227



235



243



256



Tocar con un caracter festivo

262



269



276



282



Vc.

Wiki

cuarteto de cuerdas

David Tinitana
Edición: Chakira Puchaicela

$\text{♩} = 108$
Tocar con un caracter festivo

3 *f* *mf* *Simile* 2

10 2 *f*

18 4 *mf* 1 0 1 3

27 *f* *f* *f* *mp* 4 1 1

34 4 2 1

43

51 *f*

58 Tocar con un caracter festivo *Simile* *mf* 2 2 2 2 2 2 2

66 4 *f* *mf* 1 4 2 1

77

f *f* *f* *mf*

84

Simile

f

94

p *f* *rit.*

103

f *rit.*

113

tocar como borracho
golpe en la tapa inferior

mf *rit.*

122

mf

130

mf

137

mf

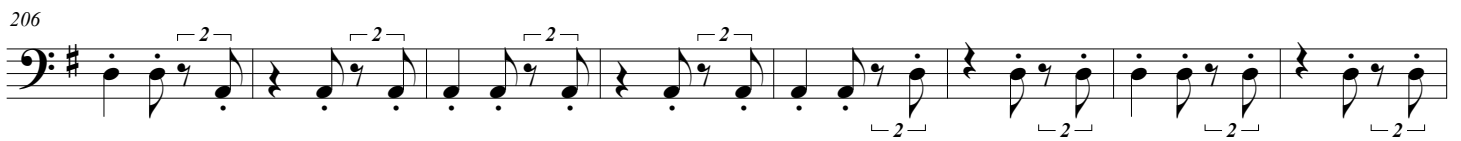
145

mf *a tempo*

152

ritenuto

f *arco*





Tocar con un caracter festivo

